



HAL
open science

L'art et les provinces : une mosaïque nationale : Henry Jouin (1841-1913) et l'administration des beaux-arts au début de la III^e République (1870-1879)

Ombeline Chabridon

► To cite this version:

Ombeline Chabridon. L'art et les provinces : une mosaïque nationale : Henry Jouin (1841-1913) et l'administration des beaux-arts au début de la III^e République (1870-1879). Sciences de l'Homme et Société. Ecole nationale des chartes, 2024. Français. hal-04642999

HAL Id: hal-04642999

<https://enc.hal.science/hal-04642999v1>

Submitted on 10 Jul 2024

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

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

Ombeline Chabridon

Diplômée de master

Thèse
pour le diplôme
d'archiviste paléographe
2024

L'ART ET LES PROVINCES : UNE MOSAÏQUE NATIONALE.

HENRY JOUIN (1841-1913) ET
L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS AU
DÉBUT DE LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE
(1870-1879).



*Mais le bel autrefois habite le présent
Le chèvrefeuille naît du cœur des sépultures
Et l'herbe se souvient au soir des vers luisants*

Louis Aragon

À la mémoire de Marguerite Moufle.

AVANT-PROPOS

Liste des abréviations :

- AD : Archives départementales.
- AM : Archives municipales.
- AN : Archives nationales.
- BM : Bibliothèque municipale d'Angers.
- BnF : Bibliothèque nationale de France.
- dir. : sous la direction de.
- éd. : édité par.
- INHA : Institut national d'histoire de l'art.

L'usage des majuscules varie fortement dans les sources et dans l'historiographie du XIX^e siècle. Aussi un choix a-t-il été pratiqué ici qui tend globalement à privilégier l'usage plus lisible des minuscules, notamment dans le nom des fonctions, et à réserver les majuscules dans le nom des grandes institutions (l'État, la République) et pour les seuls intitulés des ministères (ministère de l'Instruction publique). Nous avons toutefois usé de majuscules pour distinguer certaines organisations particulières qui sont pratiquement des noms propres, comme pour le mot « Inventaire » qui, écrit ainsi, désigne l'Inventaire général des richesses d'art de la France, ou pour l'Exposition universelle de 1878.

REMERCIEMENTS

De ces années de recherche, je garderai longtemps le souvenir des précieux échanges dont mon étude a été semée et qui ont fait une grande partie de son agrément et de sa richesse. Je souhaite ici témoigner, très imparfaitement, ma reconnaissance à tous ceux à qui je dois l'aboutissement de cette thèse.

Mes remerciements vont en premier lieu aux propriétaires du fonds privé des archives d'Henry Jouin : sans leur confiance, leurs souvenirs éclairants, leurs encouragements et leur inépuisable hospitalité, ce travail n'aurait pas existé.

À Monsieur Édouard Vasseur, j'exprime ma plus grande reconnaissance pour avoir accepté de prendre la direction de ce travail, pour l'avoir encadré avec rigueur et bienveillance et pour avoir fait preuve d'une disponibilité à toute épreuve. Je remercie également Monsieur Arnaud Bertinet de sa direction, de ses précieux conseils et des pistes d'approfondissement données lors de la soutenance de mon mémoire de master, lequel a constitué une première étape très formatrice sur le chemin de la recherche.

Je me tourne ensuite vers chacun de ceux qui, à Angers, m'ont rendu accessibles les trésors de leur ville où la douceur chantée par le poète s'expérimente véritablement. Je pense à Monsieur Sylvain Bertoldi et aux archivistes des archives patrimoniales d'Angers, aux agents des archives départementales de Maine-et-Loire, mais aussi et surtout au très aimable personnel du musée : Madame Anne Esnault, directrice, pour son accueil chaleureux, Mesdames Véronique Boidard et Clémence Alexandre, au service de la documentation, pour leur aide si nécessaire, Monsieur François Comte, enfin, pour ses conseils éclairants et ses encouragements. J'exprime ma gratitude également à Monsieur Jean-Pierre Bois, de l'Académie des sciences, belles lettres et arts d'Angers, pour son secours souvent sollicité, ainsi qu'au docteur Philippe Rocquet, pour la fidélité de son intérêt dans mes recherches. Pour son chaleureux accueil lors de mes trois séjours angevins, je remercie de tout cœur ma cousine.

J'ai le plaisir de témoigner ma reconnaissance au professeur Jacques de Caso pour son aide, ses remarques et ses conseils fort utiles. Je n'oublie pas non plus Monsieur Alain Bonnet, professeur à l'Université de Bourgogne, qui a guidé mes premiers pas dans ce

travail, ni Monsieur Stéphane Paccoud, conservateur au musée des beaux-arts de Lyon, qui a encouragé ma recherche et ma curiosité pour l'Exposition universelle de 1878. Je salue aussi les agents du site des Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, compagnons de mes longues journées de dépouillement.

Enfin, je tiens à exprimer toute la reconnaissance que je dois à ma famille, particulièrement à mes parents et à mes grands-parents sans qui rien n'aurait été possible, ainsi qu'à mes proches qui m'ont soutenue indéfectiblement. J'ai une pensée particulière pour ma colocataire qui a fait preuve d'une patience quotidienne sans jamais se lasser de la compagnie quelque peu envahissante d'Henry Jouin. Je remercie, pour finir, mes frères, mes cousins, mes amis et mes camarades chartistes qui ne savent pas tout ce que je dois à leur affectueux soutien.

Je dédie ce travail à la mémoire de mon arrière-grand-mère : ayant quitté ce monde juste avant que je n'y entre, elle incarne dans mon esprit le lien du souvenir qui unit les remous du présent à l'immobilité monochrome d'un passé qu'elle a connu avec ses yeux d'enfant.

INTRODUCTION

On reconnaît [le] droit [des beaux-arts] à la sollicitude de l'État, non pas seulement parce qu'ils sont pour quelques esprits délicats une source de jouissances exquisés et rares, mais parce qu'ils répondent réellement à un besoin général, en tendant à développer dans le pays entier le sentiment et l'amour du beau, dont une nation ne saurait se désintéresser impunément, soit pour le progrès de sa civilisation, soit pour sa gloire¹.

Ces propos d'Édouard Charton prononcés en 1875 sont une remarquable expression des enjeux liés à la place des beaux-arts dans les premières années de la III^e République. Le sujet fait l'objet de débats depuis 1870, où, avec l'avènement de la République, les beaux-arts sont retirés de la Maison de l'empereur et prennent, avec leur autonomie, le caractère de service public. Dans son rapport prononcé devant l'Assemblée nationale le 8 septembre 1875, É. Charton met en avant l'attention que l'État se doit d'avoir à l'égard des arts, répondant à un « besoin général », fondant l'idée de service public, mais aussi de bien commun. L'usage du mot « sollicitude » teinte son propos d'une dimension d'empathie apparentant l'action de l'État à une œuvre charitable qui, loin de se limiter à une élite, doit s'adresser au « pays entier » conçu comme un tout unitaire fédéré dans une même communion symbolique et artistique. Le registre lyrique se poursuit avec l'expression « sentiment et amour du beau » qu'il s'agit de développer, indiquant la portée morale et éducative de la politique. Enfin, le registre patriotique côtoie le social, et l'objectif de l'illustration nationale est brandi au même titre que le progrès populaire. Se dégagent ainsi deux lignes de force essentielles et intrinsèquement liées : le caractère humanitaire des beaux-arts et leur orientation patriotique. En chargeant l'art d'une dimension à la fois démocratique et sociale, les hommes de la III^e République naissante définissent une politique artistique proprement *républicaine*. Cette définition du rôle de l'État en matière

¹ Édouard Charton, « Rapport du 8 septembre 1875 fait devant l'Assemblée nationale », cité par Gustave Larroumet dans *L'Art et l'État*, Paris, 1895, p. 294-295.

culturelle est loin d'être le fait de propos anecdotiques et se distingue au contraire par une remarquable pérennité. En effet, en 1895, soit vingt ans plus tard, elle est encore brandie par un personnage d'importance² dans un ouvrage à l'envergure théorique et politique assumée : Gustave Larroumet dans *L'Art et l'État* parle des mots d'É. Charton comme de la « première définition complète du rôle de l'État démocratique en matière d'art »³. Enfin, il est très intéressant de considérer qu'É. Charton, député de l'Yonne depuis 1871 et également chargé de plusieurs fonctions dans le domaine culturel, doit sa formation politique à l'expérience locale de conseiller municipal à la mairie de Versailles ; cela lui donne une connaissance précise de la situation culturelle dans une zone extraparisienne et de la concentration artistique qui se joue au niveau de la capitale et qu'il déplore⁴.

Le rôle de l'échelle locale dans l'élaboration de la politique culturelle dans la première décennie de la III^e République apparaît comme une problématique majeure et c'est l'axe principal qui a été retenu pour étudier la figure d'un Angevin devenu employé de la direction centrale des beaux-arts, Henry Jouin. Celui-ci intègre la direction des beaux-arts en 1874 après avoir exercé une activité de journaliste dans la presse sociale, à Angers puis à Paris. Il illustre la dimension éducative des beaux-arts dans ses nombreux écrits où transparaissent ses convictions au sujet de l'art et de sa destination morale, forgées dans le laboratoire que constitue la petite patrie, marquée par l'empreinte de l'artiste local, le sculpteur romantique David d'Angers.

Étudier la figure d'Henry Jouin, c'est donner un coup de sonde dans le double environnement de la province et de la capitale au moment des transformations sociales et politiques qu'engendrent le changement de régime et les événements de 1870-1871. Ceux-ci marquent la mémoire collective autant par l'humiliation de la défaite que par la violence de l'insurrection populaire de la Commune ; ce double caractère patriotique et social imprègne la reconstruction mise en œuvre par le gouvernement dit d'Ordre moral formé par

² Gustave Larroumet (1852-1903) est agrégé de lettres et maître de conférence à la Sorbonne. Il est nommé directeur des beaux-arts en 1888 par Édouard Lockroy, ministre de l'Instruction publique. Il demeure à ce poste jusqu'en 1891 avant de devenir membre puis secrétaire de l'Académie des beaux-arts.

³ Larroumet, *L'Art et l'État...*, p. 294.

⁴ Jean-Charles Geslot, « De l'action locale au débat national : l'action culturelle d'Édouard Charton à Versailles (1865-1875) », in *L'édilité, moteur du changement social*, Guyancourt, 2010.

le président du conseil Albert de Broglie⁵ sous la présidence du maréchal Patrice de Mac Mahon⁶. Cette période prend fin avec la crise du 16 mai et les élections législatives d'octobre 1877 qui consacrent le retour majoritaire de la gauche à la chambre.

Le cadre général est celui du dernier quart du XIX^e siècle, « si proche encore du temps des notables »⁷ et ouvert par une République des ducs incarnée jusque dans la direction des beaux-arts où est nommé en 1873 le marquis Philippe de Chennevières. L'ancien administrateur du second Empire remplace donc le républicain Charles Blanc que Thiers avait nommé en 1870. Notre étude au cœur de la direction des beaux-arts dans la première décennie de la III^e République nous amène également à suivre l'évolution de la carrière d'hommes qui se situent à la frontière entre l'artiste et l'administrateur, entre le « savant » et le « politique », pour reprendre la distinction faite par Max Weber⁸ ; elle se place ainsi au carrefour de l'histoire sociale et de l'histoire institutionnelle des arts. Son contexte est celui de la professionnalisation du « métier » de la politique entendue au sens du service de la cité, accompagnant l'émergence d'une élite républicaine, administratrice d'une « fonction publique » en plein développement. La première décennie du régime, passant de la République des ducs à la République radicale, est ainsi le point de transition, davantage que de rupture, entre le temps des notables et le temps des « hussards noirs ». Les administrateurs de l'Ordre moral, empreints de convictions légitimistes et de référentiels conservateurs, cèdent le pas à un personnel républicain en voie de professionnalisation.

Le « syncrétisme » se fait notamment dans une politique culturelle dont on verra qu'elle est investie d'une mission de célébration de l'unité nationale par la fédération des provinces et l'exaltation démocratique des héros de la patrie. Le sujet, on le voit, est fait d'un enchevêtrement des enjeux culturel et politique et leur confrontation crée un cadre d'étude très stimulant. Ainsi défini, il permet d'envisager avec un regard nouveau

⁵ Albert duc de Broglie (1821-1901) a eu une activité diplomatique sous la monarchie de Juillet. Il représente, au début de la III^e République, l'opposition conservatrice orléaniste. Successivement ministre, président du conseil et sénateur, il se retire finalement de la vie politique à la suite des bouleversements de la crise du 16 mai, en novembre 1877. Il est également vice-président de Saint-Gobain.

⁶ Patrice maréchal de Mac Mahon (1808-1893), issu d'une famille militaire et légitimiste, est élu président de la III^e République le 24 mai 1873 en remplacement d'Adolphe Thiers, après une carrière politique sous le second Empire. Battu par la crise du 16 mai 1877, il démissionne le 30 janvier 1879.

⁷ Jean-Marie Mayeur, « Préface », in Yves Billard, *Le métier de la politique sous la III^e République*, Perpignan, 2003, p. 9-10.

⁸ Corinne Rostaing, « Max Weber : Le savant et le politique », *Sociologie*, PUF, 2012. Max Weber est l'auteur de deux conférences données en 1918-1919, intitulées « La vocation de savant » et « La vocation d'homme politique ». Elles ont été traduites et publiées, voir Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. Julien Freund, Paris, 1959.

l'histoire du commencement de la III^e République au travers du prisme de sa politique artistique. La politique culturelle de la III^e République et les rapports entre art et pouvoir sont un champ déjà largement défriché depuis la publication des travaux de Marie-Claude Genet-Delacroix qui éclairent cette période d'institutionnalisation des problématiques culturelles en proposant l'étude d'un *système* des beaux-arts, à la fois signe et reflet d'une culture politique propre au régime de la III^e République⁹. D'autre part, la publication de la thèse de Pierre Vaisse, en 1995, renouvelle en profondeur le regard sur l'histoire des œuvres, sur la peinture dite « académique » et plus généralement, quoiqu'avec beaucoup de nuances, sur les liens entre production artistique et pouvoir officiel¹⁰.

Cependant, la figure d'Henry Jouin permet de multiplier les portes d'entrées dans notre sujet et leur croisement propose un champ d'exploration nouveau. Par sa qualité d'Angevin, tout d'abord : la place de la patrie angevine est centrale dans sa carrière administrative comme dans son parcours intellectuel et elle s'incarne dans les rapports nourris durant toute sa vie avec le musée des beaux-arts angevin où sont conservées les œuvres du sculpteur David d'Angers (1788-1856). L'artiste incarne la fierté locale autant que le génie national, dans un intéressant changement d'échelle. C'est donc également dans la lignée des travaux de Jean-François Chanet sur la « petite patrie »¹¹, de Stéphane Gerson sur « l'orgueil du lieu »¹² et de ceux, très précieux, d'Anne-Marie Thiesse sur le régionalisme et la « patrimonialisation des identités locales »¹³ que notre étude se situe. L'échelle de la localité ouvre également la voie aux problématiques autour des élites municipales et de la mise en place de politiques culturelles locales, au carrefour des enjeux culturels, sociaux et institutionnels¹⁴. Ces éléments permettent d'interroger la « républicanisation » de la société sous la III^e République, comme le souligne Bruno Dumons lorsqu'il met en avant

⁹ Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et état sous la III^e République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, 1992.

¹⁰ Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, 1995.

¹¹ Jean-François Chanet, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, 1996.

¹² Stéphane Gerson, *The pride of place: local memories & political culture in nineteenth-century France*, Ithaca et Londres, 2003.

¹³ Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, 1997 ; *Écrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, 1991.

¹⁴ Voir Bruno Dumons, Gilles Pollet, et Pierre-Yves Saunier, *Les Élites municipales sous la Troisième République. Des villes du Sud-Est de la France*, Paris, 1998 ; Vincent Dubois, Philippe Poirrier (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels : les clochers d'une querelle ; XIX^e - XX^e siècles*, Paris, 1998.

les vertus de l'étude sur la « problématique du pouvoir local et de ses acteurs politiques », « particulièrement essentielle pour la compréhension du modèle républicain », avant d'ajouter : « La conquête du politique ne peut pas faire l'économie d'une réflexion sur ses élites de proximité »¹⁵. C'est donc la conquête de la République sur les provinces françaises que raconte l'histoire des politiques culturelles locales auxquelles nous ouvre notre champ d'étude.

L'histoire de l'activité culturelle et intellectuelle dans les départements est aussi celle de la sociabilité érudite et du collectionnisme. Étudier la figure d'Henry Jouin au prisme de sa qualité d'amateur et de collectionneur fait entrer dans le champ de l'histoire du goût, défrichée par les travaux pionniers de Francis Haskell : ses études rendent compte du bouleversement introduit dans le contexte esthétique par la remise en cause progressive du lien entre beauté et moralité¹⁶. Aborder Henry Jouin enfin comme biographe de David d'Angers et comme auteur d'ouvrages théoriques sur l'art nous place du côté de « l'histoire de l'histoire de l'art » et de la réflexion épistémologique sur la construction d'un discours historique sur l'art au XIX^e siècle ; ce processus accompagne une professionnalisation et une institutionnalisation de la discipline dans les espaces conjugués de l'Université¹⁷ et du monde de la culture, notamment des musées¹⁸. Les travaux d'Henry Jouin restent marqués par sa conception axiologique de l'art, héritière d'une historiographie développée depuis le début du XIX^e siècle qui s'attache à montrer le « niveau » de civilisation d'un groupe par l'étude de sa production artistique¹⁹. Il construit par ailleurs son étude dans un contexte intellectuel de primat du document écrit comme fondement de l'établissement d'un discours historique. La passion d'Henry Jouin et de ses contemporains pour l'archive produit pour le chercheur contemporain une sorte de dédoublement de la source : les documents que les personnages laissent prennent un statut nouveau et un

¹⁵ Bruno Dumons, « Élitisme politiques et pouvoirs locaux : regards sur l'historiographie de la France contemporaine », in *L'élite locale aujourd'hui*, Grenoble, 2009. Voir aussi Bruno Dumons et Gilles Pollet, « De l'administration des villes au gouvernement des « hommes de la Ville » sous la III^e République », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, t. 28, 1997.

¹⁶ Francis Haskell, *La norme et le caprice : redécouvertes en art aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, 1986 ; *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, 1989 ; *L'amateur d'art*, Paris, 1997.

¹⁷ Lyne Therrien, « L'Institutionnalisation de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle », *RACAR*, t. 28, 2001.

¹⁸ Marie-Anne Sire, « La structuration de corps professionnels au service des monuments historiques », *In Situ. Revue des patrimoines*, 2016.

¹⁹ Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, 1993. Éd. fr., *L'historien et les images*, Paris, 1995.

caractère éminemment construit. La qualité de collectionneur d'autographes de Jouin produit une sorte de mise en abyme, dans notre recherche, du concept de la *source* qui est à la fois objet de notre quête et de celle de notre sujet. En outre, si le XIX^e siècle est le siècle de l'archive, il est aussi celui du portrait²⁰. Le didactisme de la politique culturelle de la III^e République s'incarne autant dans l'apogée que connaît la « statuomanie »²¹ dans le dernier tiers du siècle que dans la « portraitomanie » qui marque l'écriture littéraire et artistique au siècle de Charles-Augustin Sainte-Beuve²². À ce titre, le choix de l'angle biographique pour notre étude produit un second jeu de miroir et invite à une prise de recul supplémentaire.

Si l'étude envisagée esquisse la biographie d'Henry Jouin, elle se pense moins comme une monographie sur le personnage que comme une enquête sur le milieu dans lequel il s'inscrit et que permet de définir l'étude de son engagement social, sa carrière administrative, ses réseaux et ses représentations. Sa trajectoire apparaît en effet au carrefour d'enjeux emblématiques de la période et s'y pencher permet, en révélant l'intrication de ces problématiques, de les saisir dans leurs nuances, de jeter, en bref, « un regard sur l'accablante complexité des choses », pour reprendre un mot de Bernard Guenée²³. Tout l'enjeu sera, à l'école de Jacques Le Goff, de ne pas tomber dans « la biographie traditionnelle superficielle, anecdotique, platement chronologique » mais de nous attacher, autant que possible, à « montrer la signification historique générale d'une vie individuelle »²⁴. D'ailleurs, Henry Jouin n'apparaît pas dans une irréductible individualité. Deux ombres planent récurrentement sur sa trajectoire : celle, posthume, de David d'Angers auquel il consacre trente années de recherches et qui exerce sur lui une influence certaine, au point que Thierry Laugée voit dans Henry Jouin un ultime « élève » du maître angevin²⁵, et l'ombre tutélaire de Philippe de Chennevières (1822-1899), le fougueux directeur des

²⁰ Fabienne Bercegol, « Le « siècle des portraits » », *Romantisme*, Paris, t. 176, 2017.

²¹ Maurice Agulhon, « La « statuomanie » et l'histoire », *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, t. 8, 1978 ; Paul Gerbod, « L'éthique héroïque en France (1870-1914) », *Revue Historique*, Presses Universitaires de France, t. 268, 1982.

²² Hélène Dufour, *Portraits en phrases*, Paris, 1997.

²³ Bernard Guenée, *Entre l'Église et l'État. Quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1987, cité par Jacques Le Goff, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, t. 54, 1989.

²⁴ Le Goff, « Comment écrire une biographie... ».

²⁵ Thierry Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », in *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, 2012.

beaux-arts en lequel Henry Jouin trouve certainement un inspirateur. David d'Angers est le sculpteur engagé, le républicain convaincu, le génie passionné ; son œuvre se situe à mi-chemin entre l'exaltation du romantisme et la solennité du néoclassicisme. Chennevières est le gentilhomme de la province et l'administrateur parisien, l'idéaliste et l'entrepreneur. Figure du personnel d'une République des ducs, il est l'héritier des institutions du second Empire où il a commencé sa carrière. Il est à la fois aristocrate et fonctionnaire, collectionneur privé et conservateur public, amateur et directeur, et ce sont ces assemblages qui créent, peut-être, l'archétype de l'administrateur des beaux-arts au début de la III^e République jusqu'à l'arrivée de Jules Ferry en 1879. Chennevières et Jouin continuent longtemps à travailler ensemble, même après le départ de Chennevières de la direction des beaux-arts à la fin de l'Ordre moral. Étudier Henry Jouin, c'est donc vivre en compagnie de ces deux figures du sculpteur angevin et du marquis normand : l'un comme l'autre, le républicain franc-maçon et le gentilhomme monarchiste, disent quelque chose sur Henry Jouin et sur le monde qu'il habite, sur les contrastes de la toile de fond où il évolue. L'un comme l'autre, surtout, illustrent le rapport intime entretenu avec la province, point d'ancrage et lieu d'origine commun à David, Chennevières et Jouin. Étudier la figure d'Henry Jouin, c'est poser une première pierre à une étude prosopographique sur l'histoire de la direction des beaux-arts dans les débuts du régime républicain renaissant : cette dimension se révèle très féconde en ce qu'elle ajoute le faisceau de l'histoire culturelle et sociale à celui de l'histoire administrative et institutionnelle²⁶. Mais surtout, Henry Jouin permet de poser la question de la province et de son rôle dans l'élaboration d'un discours républicain sur les beaux-arts dans le contexte traumatique qui est celui du redressement après le drame de 1870 et qui s'accompagne d'une remise en question de l'identité nationale. Car si la politique générale de la III^e République en matière artistique a fait l'objet de plusieurs études, un regard croisé, limité à une décennie, est tout à fait nouveau. La politique de la direction de Chennevières comme les réalisations artistiques de l'administration des beaux-arts entre 1870 et 1879 n'ont jamais fait l'objet d'une recherche approfondie, en dépit de la richesse des sources, ni séparément ni dans leur ensemble. La petite échelle imposée par le resserrement chronologique, à l'instar de l'échelle locale de notre objet d'étude, impose une attention particulière portée aux personnes et à leur influence,

²⁶ Marcel Pinet (dir.), *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, 1993 ; Guy Thuillier, *La vie quotidienne dans les ministères au XIX^e siècle*, Paris, 2004.

aux enchaînements chronologiques comme aux circonstances parallèles. En un mot, choisir Henry Jouin, c'est se placer à un poste d'observation sur cette décennie de transition, celle de la naissance vacillante d'une III^e République qui ne dit pas tout à fait son nom, en même temps qu'une porte d'entrée dans les archives de l'administration procurant un aperçu de la vie institutionnelle et culturelle au XIX^e siècle, le tout décliné sur le double plan du local et du national.

Le cadre chronologique de notre étude est celui des premières années de la République, de 1870, année qui marque la publication de la *Notice* des collections du musée d'Angers par Henry Jouin, jusqu'à 1879, qui marque la liquidation de l'Exposition universelle et le renouveau politique introduit par la nomination de Jules Ferry au ministère de l'Instruction publique. Cette décennie charnière est le sujet d'un récent ouvrage collectif intitulé *Les Dix décisives : 1869-1879*²⁷ : son importance dans l'histoire de l'installation de la III^e République est largement établie. Outre son caractère charnière dans l'histoire politique du second XIX^e siècle, cette décennie nous est apparue capitale dans l'appréciation générale de la trajectoire d'Henry Jouin : elle est celle de son installation à Paris, de son entrée dans l'administration des beaux-arts, de son activité pour la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France et de la publication de son chef-d'œuvre, son *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*²⁸, parangon de la « vieuvre » (la vie et l'œuvre) selon l'éloquent néologisme d'Antoine Compagnon. Cependant, si ces dix années forment le cœur de notre étude, elles sont dépassées, en amont et en aval, à quelques endroits de notre étude, afin de montrer les tenants et les aboutissants des éléments qu'elles contiennent, détours indispensables à leur juste compréhension. La convocation de certains écrits théoriques contemporains d'Henry Jouin, dépassant notre cadre chronologique en s'étendant jusqu'au début du XX^e siècle, se justifie également par ceci que « l'idée qu'on se fait des choses est toujours un peu décalée par rapport à l'apparition des choses elles-mêmes »²⁹.

Le cadre géographique sera celui du dialogue entre Paris et la province incarnée essentiellement par la ville d'Angers, objet d'étude de notre mémoire de master 2. La capitale

²⁷ Pierre Allorant, Walter Badier, et Jean Garrigues, *Les Dix décisives : 1869-1879*, Rennes, 2022.

²⁸ Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878.

²⁹ Pinet (dir.), *Histoire de la fonction publique en France...*, t. 3, p. 14.

et la province sont les deux facettes de la vie d'Henry Jouin, entre Angers où il réside de sa naissance en 1841 à 1872, et Paris où il se fixe de 1872 à sa mort en 1913. Il est remarquable d'ailleurs que Jouin termine ses jours en-dehors de Paris, dans la maison de villégiature qu'il a fait construire à Hermanville-sur-Mer (Calvados) et qui incarne la paix retrouvée après l'agitation de la carrière parisienne³⁰. Angers et Paris ne s'opposent pas néanmoins : d'une part, l'horizon de la capitale est présent très tôt dans l'esprit de l'Angevin et, une fois le statut parisien obtenu, Angers demeure une préoccupation constante et l'objet d'un attachement indéniable. D'autre part, il faut souligner la relative proximité des deux villes dont les situations géographiques favorisent les circulations autant que les échanges intellectuels dès le début du XIX^e siècle³¹.

Si notre idée d'étudier la trajectoire d'Henry Jouin tient à notre découverte du fonds privé de ses archives personnelles, nos sources principales proviennent des archives publiques qui permettent de camper le cadre de la carrière administrative d'Henry Jouin, toile de fond et instrument de son activité d'historien d'art. Notre investigation s'est ainsi déployée aux Archives nationales à Paris, où les sous-séries F 17 et surtout F 21 conservent les papiers épars de la direction des beaux-arts dans ses différentes entreprises, comme à Angers, dans les archives départementales, les archives patrimoniales et la bibliothèque municipale, où les traces d'Henry Jouin dans son activité angevine autant que dans son statut de secrétaire de la direction des beaux-arts ont été mises au jour, dans un aller-retour incessant entre l'échelon central et l'échelon départemental.

Quant au fonds privé, composé essentiellement de la correspondance nourrie (près de 450 dossiers déjà classés par ordre alphabétique des correspondants) et des autographes collectionnés d'Henry Jouin, il est en bon état de conservation et toujours entre les mains de ses descendants. La collection a fait l'objet, au début de nos travaux, d'une étude globale et quantitative qui a permis de dégager les dossiers intéressant la partie angevine de son activité (maires d'Angers, conservateurs du musée, relations politiques angevines...) ainsi que ses relations parisiennes (nous avons ciblé essentiellement les membres de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France). Ce fonds privé est le reflet de la personnalité de son producteur : Henry Jouin, éminemment conscient de l'intérêt des

³⁰ AD Calvados, série E. Registres d'état civil : décès, Hermanville-sur-Mer (1908-1930).

³¹ Patrick Barbier et Claire Giraud-Labalte, *Les années du Romantisme : musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839)*, Rennes, 2012.

archives et des documents privés pour la recherche historique et biographique, a constitué un fonds de ses propres archives en le passant au filtre de ce qu'il voulait laisser à sa postérité. Ainsi ne reste-t-il que ce qu'il a bien voulu transmettre, assurant, peut-être, de cette manière, un matériau tout préparé pour la rédaction de sa biographie. Personne toutefois n'a jamais mené ce travail, si l'on excepte la tentative inaboutie de son frère Ernest, mentionnée par son biographe³². Il semble que les convictions personnelles de Jouin, souvent trop envahissantes, aient nui à la fortune de sa production pourtant volumineuse, et ce dès la parution des ouvrages. Ainsi la bibliothèque de Gustave Moreau, dans le musée du même nom à Paris, comporte-t-elle significativement une dizaine des publications d'Henry Jouin, pour la plupart dédicacées, mais sur ces dix ouvrages seuls trois ont été ouverts et présentent des pages massicotées. Cet exemple illustre la réception relative de ses écrits dans la sphère artistique plus avant-gardiste de la seconde moitié du XIX^e siècle et laissent croire à l'obsolescence de ses productions au moment de leur publication, dans un contexte artistique en ébullition et à l'heure du déclin de l'académisme. Alain Bonnet toutefois, dans la notice qu'il lui consacre dans la publication numérique du « Dictionnaire critique des historiens de l'art », conclut ceci : « L'œuvre de Jouin vaut mieux, peut-être, que les critiques quelquefois féroces que lui adressèrent ses pairs. Il est, en tous cas, typique d'une époque, dans ses défauts comme dans ses qualités »³³. Ainsi, sans doute, faut-il envisager la figure d'Henry Jouin.

Constituer la problématique de notre recherche revient à mêler deux thématiques historiographiques déterminantes impliquant la confrontation des échelles locale et nationale. Premièrement, la diffusion de la « topique micheletienne d'une unité française » qui décrit une nouvelle définition de la nation, fondée sur l'intégration nationale des singularités locales, magistralement démontrée par les recherches d'A.-M. Thiesse³⁴. Deuxièmement, la thèse de M.-C. Genet-Delacroix sur la construction d'une culture républicaine des beaux-arts, qu'elle décrit comme la « personnification de la fonction de souveraineté en

³² Joseph Sauvêtre, *Un bon serviteur de l'Église : Mgr Jouin, protonotaire apostolique, curé de Saint-Augustin (1844-1932)*, Hyères, 1936, p. 5 : « Nous empruntons [quelques épisodes de ces premières années] à une *Vie d'Henry Jouin* que la guerre et des travaux plus impérieux empêchèrent le Curé de Saint-Augustin de mener à terme »

³³ Alain Bonnet, « JOUIN, Henry », *Dictionnaire critique des historiens de l'art* [INHA, en ligne], 24 février 2009.

³⁴ Anne-Marie Thiesse, « Les petites patries encloses dans la grande. Les manuels scolaires régionaux de la III^e République », 1996.

tant qu'esprit, âme et génie de la France »³⁵. En d'autres termes, il s'agit d'examiner l'élaboration d'un discours républicain autour de l'art national, moyen et source de stabilité, au commencement d'un régime marqué par l'héritage impérial encore récent. Le patrimoine artistique des provinces est utilisé comme instrument de légitimation par la III^e République qui renforce son discours sur la démocratisation et le progrès social par la diffusion de l'art, faisant émerger au début de la période les deux axes de la conservation du patrimoine et de l'enseignement artistique. L'objectif de notre étude est donc de démontrer, au prisme de l'activité d'Henry Jouin, comment le patrimoine des provinces subit une politique d'unification, comparable à celle du peuple républicain, destinée à faire apparaître la définition d'un art national.

L'étude de la formation, chez Henry Jouin, d'une conception héroïque de l'histoire de l'art, au contact des œuvres de David d'Angers, par l'établissement de l'inventaire du musée puis par la rédaction de la biographie du sculpteur angevin, compose la première partie de notre recherche. Dans un second temps, il s'agit d'étudier l'élaboration d'une politique centrale de conservation du patrimoine national appuyé sur les provinces, et en particulier sur les sociétés savantes, que manifeste l'entreprise de l'Inventaire des richesses d'art de la France auquel Jouin prend une part active. Enfin, et puisqu'à la logique de conservation du patrimoine répond celle de l'enseignement de l'art, la troisième partie aborde la question de l'exposition des œuvres, qui s'incarne dans le musée autant que dans la collection privée de l'amateur : le patrimoine des provinces est exposé comme facteur de progrès social autant que comme outil démocratique de mise en valeur de la singularité de l'art national. Il se révèle comme moyen d'affirmation d'une identité républicaine en construction, dont l'Exposition universelle de 1878 sera l'expression emblématique.

³⁵ Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République*, p. 323.

PREMIÈRE PARTIE.
CÉLÉBRER DAVID D'ANGERS, GÉNIE
LOCAL ET ARTISTE NATIONAL.

Va ! que nos villes soient remplies
De tes colosses radieux !
Qu'à jamais tu te multiplies
Dans un peuple de demi-dieux !
Fais de nos cités des Corinthes !
Oh ! ta pensée a des étreintes
Dont l'airain garde les empreintes,
Dont le granit s'enorgueillit !
Honneur au sol que ton pied foule !
Un métal dans tes veines coule ;
Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit !

Victor Hugo, extrait de « À M. David, statuaire »,
Les Rayons et les Ombres, pièce XX, avril 1840.

Chapitre premier. La petite patrie, lieu d'incarnation du patrimoine.

Angers représente pour Henry Jouin le lieu de la petite patrie comme celui de l'incarnation du patrimoine, dans toute la proximité étymologique que comportent ces termes ; la ville d'Angers est à la fois la terre maternelle enclose dans la grande nation, autant que le lieu de l'apprentissage religieux dominé par la figure de la mère de famille. Le patriotisme s'incarne dans les grandes figures des héros célébrées par les édiles locaux et qui font la fierté des concitoyens : l'art devient le reflet de cette fierté locale et enracinée. La petite patrie est pour Henry Jouin le terreau d'une conception identitaire, héroïque et démocratique de l'art et du patrimoine.

A. Une famille angevine catholique au XIX^e siècle.

Connaître le milieu social d'Henry Jouin est fort éclairant. C'est dans le cadre familial qu'il développe un attrait précoce pour les œuvres charitables qui forment ses convictions sociales et lui donnent un véritable souci de la condition ouvrière. De la proximité de ses deux frères religieux, il tire son engagement catholique, à la fois sur le plan moral et sur le plan politique. Ces éléments marquent fortement sa manière de penser l'art et le patrimoine.

1. La place de la mère dans la famille d'Henry Jouin.

Henry Jouin est d'abord et avant tout un Angevin. Né le samedi 30 janvier 1841¹ à Angers sous la monarchie de Juillet, Henry est le quatrième d'une fratrie de cinq enfants, dont trois seulement parviennent à l'âge adulte² [Annexe 1, p. 341 : arbre généalogique de la famille Jouin]. Le foyer réside dans le centre-ville, impasse Fourmi, petite voie

¹ AD Maine-et-Loire, 6 E 7 575. Registres d'état civil, Angers - 1er arrondissement - Naissances - 1841. Acte de naissance d'Henry-Auguste Jouin (30 janvier 1841).

² Henry Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs*, Paris, 1909, p. 17.

perpendiculaire à la rue Saint-Laud. Le père, Amédée-Marin Jouin (1807-1849), exerce une profession de menuisier qui assure sans doute à sa famille des conditions matérielles correctes³. La vie du ménage s'organise à l'ombre de la cathédrale Saint-Maurice, voisine, où Henry, comme tous les enfants Jouin, est baptisé le 1^{er} février 1841⁴. Une maladie infantile, probablement une poliomyélite, touche le garçon dans les premières années de sa vie et le prive « de l'usage de ses jambes »⁵ : il est donc contraint toute sa vie d'user de béquilles pour se déplacer, et plusieurs lettres de ses amis manifestent la sollicitude qu'ils lui témoignent en lui évitant des déplacements ou en les lui facilitant autant que possible. Cette infirmité, avec les difficultés physiques et les répercussions psychologiques qu'elle engendre, est capitale dans l'appréciation de la production épistolaire comme dans celle de l'œuvre écrite d'Henry Jouin. Le travail intellectuel et l'écriture, outre qu'ils conviennent à son esprit laborieux et littéraire, deviennent pour lui la forme idéale du combat esthétique et social qui l'anime. Le double marqueur catholique et social est prégnant et l'ensemble de ces données sociologiques correspondent au tableau que dresse Mathieu Brejon de Lavergnée dans sa somme sur la Société de Saint-Vincent-de-Paul. Dans les différentes catégories que l'auteur distingue (nobles, notables parisiens, bonne bourgeoisie, petite bourgeoisie et gens du peuple), la famille Jouin se rattache selon nous plutôt à celle des « petits bourgeois » : « Le deuxième groupe constitutif de la bourgeoisie populaire comprend les petits patrons, artisans ou commerçants »⁶. Le père, s'il choisit la carrière traditionnelle familiale de menuisier en renonçant à ses aspirations pour le notariat, conserve un attrait pour la culture juridique et la rhétorique : son fils rapporte qu'il cherchait souvent à assister aux audiences au tribunal⁷. Il faut dire qu'Amédée-Marin reçoit dans son enfance une éducation solide et religieuse au collège de Combrée, établissement catholique, où il passe trois ans à partir de 1820, vraisemblablement grâce aux soins d'un oncle fortuné : « Orphelin à deux ans, [il est] confié à un grand-père maternel qui vécut peu, puis

³ AD Mayenne, 4 E 30 9 - 1823-1832. Acte de mariage d'Amédée-Marin Jouin et Françoise-Antoinette Cousin (Bierné, 25 septembre 1832).

⁴ Archives diocésaines d'Angers, registre des baptêmes de la cathédrale Saint-Maurice. Baptême d'Henry Jouin (1^{er} février 1841).

⁵ Joseph Sauvêtre, *Un bon serviteur de l'Église : Mgr Jouin, protonotaire apostolique, curé de Saint-Augustin (1844-1932)*, Hyères, 1936, p. 1.

⁶ Matthieu Brejon de Lavergnée, *La société de Saint-Vincent-de-Paul au XIX^e siècle (1833-1871) : un fleuron du catholicisme social*, Paris, 2008, p. 365.

⁷ Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs...*, p. 23-24.

à un oncle, notaire à Champigné, qui pourvut à son éducation »⁸. La sœur d'Amédée-Marin Jouin, tante paternelle d'Henry Jouin, se marie quant à elle à dix-sept ans avec un riche propriétaire à Ménil, au sud de Château-Gontier. À la mort du père de famille qui intervient dès 1849⁹, l'éducation des trois garçons qui n'ont que 14 (Amédée), 8 (Henry) et 5 ans (Ernest) repose sur Mme Jouin, catholique fervente. Née Françoise-Antoinette Cousin, elle est fille de propriétaires terriens mayennais probablement assez importants : elle « appartenait à cette race robuste d'agriculteurs que des traditions laborieuses et patriarcales avaient promptement amenée, dans l'Ouest de la France, à la possession du sol »¹⁰. En outre, après la mort du père, les enfants continuent vraisemblablement d'être scolarisés dans des établissements privés d'Angers (surtout Mongazon et Combrée) et l'on n'a pas retrouvé de traces de grosses difficultés financières, probablement parce que les collatéraux, paternels ou plus probablement maternels, ont pu secourir la veuve et ses trois enfants. Mais si la veuve peut aussi s'en sortir, c'est surtout grâce à un apport qui lui arrive avant son mariage avec Amédée-Marin Jouin. La trace de cet apport est contenue dans la déclaration de succession de Jean Cousin (1756-1832) transcrite par Bernard Cochin, descendant de la famille (le document original n'a pas été retrouvé). D'après cette déclaration de succession, on peut donc conclure que la veuve vivait « notamment des fermages des deux fermes : La Closerie des Petitières achetée en couple à Andigné-La Chapelle-sur-Oudon, et la ferme du Boisleau à Bierné, reçue en héritage de son père, et sans doute du produit de la vente de la maison de la rue Baudrière devenue inutile, outre ses biens propres »¹¹. M. Brejon de Lavergnée analyse le milieu familial des confrères et la première caractéristique majeure qu'il observe est la place de la foi et de la ferveur religieuse dans les familles : la taille des fratries comme le nombre de vocations religieuses permet de la mesurer. La moyenne des fratries pour les 256 confrères étudiés se situe autour de quatre enfants, ce qui est au-dessus de la moyenne nationale « qui s'établit à 3,5 enfants par femme autour de 1850 »¹². Si l'on écarte le premier enfant du couple qui n'a pas survécu à la naissance, il apparaît bien que la fratrie d'Henry Jouin compte quatre membres, dont

⁸ Bernard Cochin, *Chronique familiale, historique et illustrée des familles Jouin, Bouhier et Cochin*, non publiée, 2015, coll. part.

⁹ AD Maine-et-Loire, 6 E 7 649. Registres d'état civil, Angers (1er arrondissement, Décès, 1849). Acte de décès d'Amédée-Marin Jouin (27 avril 1849).

¹⁰ Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs*, p. 13.

¹¹ Cochin, *Chronique familiale...*, p. 36.

¹² Brejon de Lavergnée, *La société de Saint-Vincent-de-Paul...*, p. 377.

une petite fille, Fanny, morte encore enfant. Du côté des vocations religieuses, la famille d'Henry Jouin est bien servie puisque ses deux frères entrent en religion : Amédée devient frère Augustin en 1862 lors de sa prise d'habit chez les Dominicains au couvent de Flavigny-sur-Ozerain¹³, et Ernest, qui voulait rejoindre son frère chez les prêcheurs, embrasse finalement la vie religieuse séculière. Ordonné prêtre à Angers le 23 février 1868¹⁴, il débute comme vicaire en Anjou et finit curé de la paroisse saint-Augustin à Paris où il est nommé en 1899. Le climat religieux fervent est donc important dans la famille Jouin. M. Brejon de Lavergnée poursuit son étude en évoquant l'importance de la piété des mères dans la sociologie des confrères de Saint-Vincent : là encore, le cas d'Henry Jouin est exemplaire puisque sa mère est très impliquée dans les œuvres religieuses caritatives du diocèse d'Angers. Les différentes notices biographiques écrites sur la famille Jouin, comme celle du chanoine Sauvêtre sur Ernest Jouin ou celle de Léon Cosnier sur la famille d'Henry Jouin, sont toujours très prolixes sur le rôle de la mère dans la destinée de ses enfants, comme ici :

Où le jeune Henry puisait-il ce goût pour les œuvres charitables ? À la même source que sa passion pour le travail, dans les exemples que lui donnait journallement sa mère. [...] Mme Jouin, après l'accomplissement de tous ses devoirs de famille, trouvait le temps d'utiliser au dehors son intelligence et ses talents d'organisation, en les appliquant à des œuvres éminemment populaires parce qu'elles doivent leur inspiration à l'esprit de l'Évangile¹⁵.

Cet exemple, au ton assez hagiographique, permet de souscrire à cette remarque de l'historien : « La dévotion des mères est un passage obligé des biographies édifiantes »¹⁶. Henry Jouin, fervent catholique social, doit donc beaucoup à l'image de sa mère. Du côté du père, M. Brejon de Lavergnée note une relative absence dans la formation religieuse des confrères de Saint-Vincent, que ce soit par anticléricalisme ou plus souvent par indifférence. Dans ce cas encore, la mort précoce d'Amédée-Marin Jouin fait entrer la famille Jouin dans ce schéma familial marqué par la prégnance morale et religieuse de la figure maternelle, dont le caractère fort, dans le cas de Mme Jouin, participe aussi à lui donner

¹³ Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs...*, p. 87.

¹⁴ Sauvêtre, *Vie de Mgr Jouin...*, p. 20.

¹⁵ Léon Cosnier, « Une famille chrétienne », *Mémoires de la Société d'agriculture, de sciences et arts d'Angers* (Tome XXV, année 1883), p. 347-8.

¹⁶ Brejon de Lavergnée, *La société de Saint-Vincent-de-Paul...*, p. 383.

un rôle déterminant dans la carrière de ses fils. Quant à la formation scolaire d'Henry Jouin, les sources manquent pour la retracer précisément. Le chanoine Sauvêtre indique qu'Henry a été scolarisé avec son frère Ernest au collège Mongazon, mais les archives de l'établissement ne présentent que de minces pistes ; elles permettent néanmoins d'assurer que Jouin y a été scolarisé. En effet, dans la nombreuse liste des livres de Jouin conservés à la bibliothèque patrimoniale du collège, beaucoup d'ouvrages ont été donnés par l'auteur en témoignage de reconnaissance ou d'amitié [Annexe 2, p. 342 : liste des œuvres d'Henry Jouin présentes dans la bibliothèque de Mongazon]. L'un d'entre eux, consacré à un épisode de la vie David d'Angers en Anjou, porte la dédicace : « À mon collègue, H. Jouin »¹⁷. Le chanoine Sauvêtre donne d'autres indications : après le collège Mongazon où il était allé « rejoindre Henry », Ernest est envoyé au pensionnat Saint-Julien puis à Combrée où son frère aîné Amédée avait été scolarisé également¹⁸. Autre fait intéressant, le biographe d'Ernest Jouin souligne l'amour d'Henry pour les lettres « modernes » à la lecture desquelles il aimait, adolescent, « détendre son esprit », et il note également son goût pour la réalisation d'« essais personnels de productions littéraires »¹⁹. Henry nourrit donc très tôt une ambition intellectuelle et il a la certitude de « figurer dans le Bouillet » plus tard, ce qui apparaît à Ernest come « la réalisation des rêves d'un intellectuel »²⁰. Le *Dictionnaire universel* de Bouillet²¹, « réunion en un seul corps d'ouvrage de tant de matières diverses, mais analogues entre elles »²², paraît en 1842 avant d'être réédité de très nombreuses fois par la suite. L'ouvrage illustre l'encyclopédisme pédagogique du XIX^e siècle et il est tout à fait remarquable qu'Henry Jouin y voie un idéal à atteindre : cela trahit à la fois son ambition littéraire et son goût pour les ouvrages encyclopédiques. Notons aussi que ce dictionnaire comporte notamment « la biographie de tous les hommes qui ont mérité d'avoir une place dans l'histoire par leurs actions ou pas leurs écrits »²³, constituant ainsi une somme prosopographique de grands hommes. Voilà donc comment Jouin possède, par son milieu familial et par sa formation, une ferveur religieuse et une culture

¹⁷ Henry Jouin, *David d'Angers et la catastrophe du pont de Basse-Chaîne*, Angers, 1903. Numéro d'inventaire de la bibliothèque de Mongazon : 01 AA 30080.

¹⁸ Sauvêtre, *Vie de Mgr Jouin...*, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, 1842.

²² Préface citée par Louis de Mas-Latrie, « Dictionnaire universel d'histoire et de géographie, par N. Bouillet », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 4, 1843, p.288-290.

²³ *Ibidem*.

littéraire profondes identifiées par M. Brejon Lavergnée comme un terreau favorable à l'écllosion des « vocations » sociales.

2. Un fort engagement catholique et social.

Le contexte religieux au moment de la naissance d'Henry Jouin est celui de la « reconstruction catholique » étudiée par Marius Faugeras dans l'Ouest²⁴, territoire marqué par la mémoire récente de la Révolution et des guerres de Vendée. Celle-ci s'accompagne très rapidement d'un renouveau intellectuel et spirituel conduit par l'abbé Félicité de Lamennais (1782-1854) et surtout le dominicain Henri Lacordaire (1802-1861), lequel est compté par Henry Jouin au nombre des « maîtres de la pensée »²⁵. Dans ce contexte de renouveau, émerge un courant catholique qui tente une réconciliation entre la religion et la Révolution française et qui se cristallise en particulier dans l'hésitation des catholiques « entre monarchie et république »²⁶. La période est marquée par l'engagement politique et social du clergé : Monseigneur Dupanloup, par exemple, est élu député du Loiret en 1871 avant d'être élu sénateur inamovible en décembre 1875. Le contexte est donc celui d'une religion publique, politique voire polémique qui renouvelle un catholicisme en « chantiers »²⁷. Sur cet échiquier, Henry Jouin se campe résolument dans le camp de Dupanloup à partir des années 1870. Il échange avec l'évêque d'Orléans une correspondance nombreuse : une cinquantaine de lettres écrites entre 1871 et 1878, année de la mort du prélat, sont conservées dans le fonds privé de la correspondance de Jouin. Le contexte politico-religieux est marqué par la crise de l'enseignement libre : la loi du député angevin et catholique libéral Alfred de Falloux sur la liberté de l'enseignement supérieur catholique est votée par l'Assemblée nationale le 15 mars 1850. Elle est considérée comme une victoire des « forces sociales » contre le centralisme de l'État : « L'enseignement du peuple était la « chose commune » aux forces sociales du pays et non plus la « chasse gardée » de l'État »²⁸. Les garçons

²⁴ Marius Faugeras, *La reconstruction catholique dans l'Ouest après la Révolution : le diocèse de Nantes sous la monarchie censitaire (1813-1822-1849)*, 1964.

²⁵ Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs*, op. cit., p. 21.

²⁶ Isabelle Emeriau et Jean Riaud, *Catholiques entre monarchie et république : Monseigneur Freppel en son temps, 1792 - 1892 - 1992 : actes du Colloque national de l'Université catholique de l'Ouest, Angers, 23-25 septembre 1992*, éd. par l'Université catholique de l'Ouest, 1995.

²⁷ Bruno Dumons, « Catholicisme et politique (XIXe siècle) », dans Christian Sorrel (éd.), *Le catholicisme en chantiers : France, XIXe-XXe siècles*, Histoire, Rennes, 2019, p. 19-35.

²⁸ Gérard Gobbi, *Le comte de Falloux (1811-1886) : Entre Église et monarchie*, 2011, p. 131.

Jouin en bénéficient, scolarisés tous trois dans des établissements privés dans les années 1850. Le renouveau catholique au XIX^e siècle est également marqué par la multiplication des œuvres catholiques sociales, comme celle de Saint-Vincent de Paul fondée en avril 1833, dont une première conférence est créée à Angers dès 1836 par Clément Myonnet²⁹ ; ces œuvres, en se propageant, créent un réseau de « sociabilités catholiques »³⁰ très solide. Les initiatives sociales se développent dans le diocèse d'Angers au cours du XIX^e siècle, sous la protection de Monseigneur Guillaume Angebault (1842-1869), dans des formes diverses, laïques et religieuses ; Léon Cosnier (1811-1901)³¹ en fait l'état en 1889 avec fierté, dans un ouvrage en deux volumes intitulé *La charité à Angers*³². Cosnier, ami proche d'Henry Jouin, revient sur la naissance de la question sociale, apparue dès la Révolution française, mais qu'il place plus précisément encore après la révolution de 1848 où elle devient une nécessité pour la sauvegarde de l'ordre public. Il cite cette phrase très significative de l'abbé Louis Picherit brochant avec dramatisme la situation et faisant de la question ouvrière une cause de salut commun : « La révolution de février avait été un coup de tonnerre [...]. [Elle] révéla à tous l'existence d'un danger que personne ne soupçonnait auparavant. [...] Un cri sortit de toutes les bouches : Le peuple ! sauvons-nous du peuple, et pour nous sauver de lui, sauvons-le lui-même, ou nous sommes perdus ! »³³. Ce caractère antirévolutionnaire marque les initiatives ouvrières d'avant la III^e République. Les œuvres sociales qui se multiplient à Paris comme à Angers prennent une nouvelle impulsion et une envergure politique après la Commune de 1871 : la figure du député Albert de Mun (1841-1914) incarne le catholicisme social dans la sphère politique et parlementaire. Cet homme politique illustre les différents aspects d'un courant nouveau de l'Église, entre libéralisme et socialisme³⁴. La famille Jouin s'inscrit tout à fait dans ce cadre catholique et social effervescent du milieu du XIX^e siècle.

²⁹ Roger Aubert, « S. Grandais, Clément Myonnet (1812-1886). Sur les pas de Monsieur Vincent », *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 90, n° 3 (1995) : p. 564-65.

³⁰ Matthieu Brejon De Lavergnée, « Sociabilités catholiques. L'apport de l'analyse de réseaux à l'histoire religieuse », *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 104, n° 1 (mars 2009), p. 138-71.

³¹ Léon Cosnier est né le 23 septembre 1811 à Angers et mort le 18 septembre 1901 à Angers. Imprimeur, il est membre de Société d'agriculture, sciences et art d'Angers. Il publie le *Maine et Loire* et en devient le rédacteur en chef de 1848 à 1862.

³² Léon Cosnier, *La charité à Angers*, 2 vol., Angers, 1889.

³³ Louis Picherit, *M. l'abbé Le Boucher et la Société de Notre-Dame-des-Champs*, 1887, cité par Léon Cosnier, *La charité à Angers* (1889), p. 300-301.

³⁴ Philippe Levillain, *Albert de Mun ; catholicisme français et catholicisme romain du Syllabus au Ralliement*, Rome, 1983.

La famille Jouin est marquée par un engagement social dont la mère de famille est l'instigatrice. Ces pratiques charitables placent les membres de la famille dans un réseau de sociabilité catholique et participent aussi les placer dans un groupe socio-culturel bourgeois : le mode de vie constitue en effet une donnée déterminante à une période « les niveaux de fortune n'apparaissent plus comme les seuls critères déterminant l'accession au statut d'élite »³⁵. L'engagement social d'Henry Jouin commence tôt : il accompagne sa mère lorsqu'il est encore très jeune dans ses activités charitables. Mme Jouin devient notamment trésorière de la Société de secours mutuel d'Angers, placée sous le patronage de Notre-Dame du Bon-Secours, qu'elle administre de 1871 à 1874³⁶. Léon Cosnier dresse, sur un ton dithyrambique, la liste de ses services d'abord à Angers puis auprès de son fils Ernest dont elle soutient le ministère : elle rejoint en 1882 le groupe des Servantes des Pauvres que son fils, nouveau curé, a fait venir dans sa paroisse ouvrière de Joinville-le-Pont (Val-de-Marne)³⁷. Henry, quant à lui, s'investit personnellement dans le patronage de Saint-Vincent-de-Paul : parmi les nombreuses œuvres de jeunesse, le « grand patronage » de la Société Saint-Vincent-de-Paul a été créé en 1849 à destination des jeunes ouvriers³⁸. L'état de célibataire que Jouin garde jusqu'à son mariage tardif en 1893 (à 52 ans) avec Mary Partington (1854-1926), épousée probablement par le fait d'un mariage arrangé entre deux personnes à l'âge déjà assez avancé (elle a 39 ans), favorise ses activités de charité, comme le souligne M. Brejon de Lavergnée : « Bien qu'ils finissent la plupart par se marier, les confrères sont nombreux à être célibataires lorsqu'ils entrent en conférence »³⁹. Le mariage tardif est aussi une constante repérée par l'auteur : l'âge moyen au mariage des confrères (32,3) est ainsi supérieur de près de trois ans à la moyenne nationale (résidence urbaine). Dans notre cas, il est vrai aussi que le handicap n'a pas dû favoriser une union précoce. Enfin, une dernière donnée observée par M. Brejon de Lavergnée se vérifie dans le cas de Jouin : la place de l'entremetteur dans les unions, lequel est souvent un ecclésiastique. Les sources ne sont pas sûres, mais il nous est permis d'avancer, notamment selon la tradition familiale, que le mariage tardif d'Henry Jouin et de Mary Partington a été favorisé par l'intermédiaire du réseau noué dans le nord de la France (elle

³⁵ Dumons, « Élités politiques et pouvoirs locaux... ».

³⁶ Cosnier, *La charité à Angers...*, t. 1, p. 174.

³⁷ Sauvêtre, *Vie de Mgr Jouin...*, p. 47.

³⁸ Gérard Cholvy, « Patronages et œuvres de jeunesse dans la France contemporaine », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 68, 1982, p. 240.

³⁹ Brejon de Lavergnée, *La Société de Saint-Vincent-de-Paul...*, p. 387.

travaillait dans une institution religieuse de Lille) par les deux frères clercs d'Henry, Amédée et Ernest [Figure 1, p. 362 : photo de famille]. Si le handicap d'Henry Jouin a pu peser dans son célibat prolongé, il ne l'empêche pas de s'investir abondamment dans les œuvres de jeunesse angevines. Voilà ce que dit rétrospectivement Léon Cosnier d'Henry Jouin en 1883 :

Le soir, il se reposait de son monotone labeur du jour en se livrant de tout cœur aux divers services de la Conférence de Saint-Vincent-de-Paul : visites des pauvres, consultations pour le mariage des indigents, assistance à la Bibliothèque populaire, tout lui était bon, pourvu qu'il trouvât l'occasion de secourir et d'édifier son prochain⁴⁰.

C'est donc dans les œuvres de jeunesse en particulier qu'Henry Jouin trouve le moyen d'exercer la charité. Léon Cosnier souligne son rôle central à cet égard, en écrivant, à propos de son départ pour Paris : « Il a laissé un si grand vide dans nos œuvres, où il remplissait des rôles aussi variés qu'ils étaient essentiels »⁴¹. Il est d'autant moins surprenant de trouver Jouin actif dans cette œuvre qu'on sait que le patronage est créé, en 1869, à l'instigation de l'abbé Fournier, jeune prêtre et professeur de mathématiques au collège Mongazon, dont Henry est un ancien élève. Celui-ci se rattache donc bien au réseau de sociabilité angevine gravitant autour du prestigieux établissement scolaire catholique. Le patronage dirigé par le curé d'Angers, l'abbé d'Arbois à Angers, est officiellement inauguré le 23 janvier 1870 avec l'accord bienveillant du maire, René Montrieux.

Outre cet engagement pour la jeunesse ouvrière et nécessiteuse d'Angers, Henry Jouin s'investit aussi dans le champ littéraire et en particulier dans la presse. Il prend la tête, en juillet 1870, de la *Revue des associations catholiques ouvrières* qui fait suite au mensuel *Le Jeune Ouvrier* fondé et dirigé par l'abbé Augustin Le Boucher (1826-1886), créateur de l'œuvre de Notre-Dame-des-Champs à Angers⁴². C'est dans *Le Jeune Ouvrier*, dont il devient même le secrétaire, qu'il publie « Paul Plumet » dès 1860, nouvelle racontant l'histoire d'un jeune ouvrier à Lyon. Lorsqu'Henry Jouin reprend la direction de la *Revue* en 1870,

⁴⁰ Léon Cosnier, *Mémoires de la Société d'agriculture, de sciences et arts d'Angers*, t. XXV, année 1883, p. 347. Il ajoute : « Le dimanche, répétiteur et auteur, au besoin, de petits drames intéressants, à Notre-Dame-des-Champs, il secondait l'abbé d'Arbois dans l'exécution de programmes où les jeux succédaient aux pieux exercices, en observant une mesure ingénieuse et toujours attrayant ».

⁴¹ Cosnier, *La charité à Angers...*, t. 1, p. 281.

⁴² Joseph Denais, *M. l'abbé A. Le Boucher, curé de Beaufort : notes et souvenirs*, Paris, 1886, p. 7.

l'abbé Le Boucher souligne la nécessité de « multiplier les Œuvres » et approuve l'ambition de Jouin de faire de cette publication « l'écho de toutes les Œuvres sans distinction et sans préférence »⁴³. L'abbé Le Boucher était traversé du même idéal d'unité quand il crée en 1858 *L'Union des œuvres ouvrières catholiques* à Angers, dont la timide postérité, malgré son importance, vient peut-être « de son origine principalement cléricale ou de sa nature décentralisée »⁴⁴. Gérard Cholvy, spécialiste de l'histoire des œuvres de jeunesse, analyse le coup d'arrêt porté à la « période des premiers fondateurs » vers 1860 et le relie à la « dégradation des rapports entre l'Église et l'État »⁴⁵. La guerre de 1870 et surtout la Commune redonnent de l'élan au mouvement social et Jouin notamment s'y investit abondamment, en particulier dans le champ de la presse écrite. Il est d'ailleurs soutenu par des personnalités comme l'angevin Arthur de Cumont⁴⁶ ou l'évêque d'Orléans, Félix Dupanloup⁴⁷. Après avoir pris la tête de la *Revue*, il y publie notamment en 1871 un article sur la « Crise sociale » cité en quatrième position dans la liste dressée par le journal *Le Français* des exemples « d'excellents articles [...] signés par des hommes qui ont consacré leurs études et leur vie aux classes ouvrières »⁴⁸. *Le Français* continue de faire régulièrement la publicité de la *Revue* entre 1871 et 1874, et son journaliste écrit, en évoquant Jouin, qu'il est « l'un des plus courageux et des plus intelligents promoteurs de la réforme qui s'accomplit aujourd'hui dans les œuvres consacrées aux ouvriers »⁴⁹. Ce détour par la presse apporte un éclairage intéressant pour situer le contexte, même si cette publicité louangeuse tient aussi très probablement au fait qu'Henry Jouin compte une connaissance dans la rédaction du *Français* en la personne de François Beslay qui l'appelle « cher ami » dans les lettres que conserve le fonds privé de sa correspondance ; les deux hommes sont notamment collaborateurs en 1874-1875 au *Journal des villes et des campagnes*, semi-quotidien parisien, « feuille légitimiste et ultramontaine » selon la notice RetroNews, que rejoint

⁴³ *Revue des Associations catholiques ouvrières*, première année (1870-1871), Angers, 1871, p. 1 et 3.

⁴⁴ Daniel Moulinet, *Laïcité catholique et société française*, Paris, 2008, p. 413.

⁴⁵ Gérard Cholvy, « Patronages et œuvres de jeunesse dans la France contemporaine », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 68, 1982, p. 240.

⁴⁶ « Monsieur, votre projet est excellent ; je suis convaincu qu'une feuille de ce genre obtiendrait beaucoup de succès et ferait un bien réel dans les classes ouvrières ». Lettre d'Arthur de Cumont à Henry Jouin (Bordeaux, 28 février [1872 ?]), coll. part.

⁴⁷ « Monsieur et bien excellent ami, je n'hésite pas à vous conseiller d'accepter la direction de cette feuille [Le *Journal des villes et des campagnes* ?] ; mais, cela va sans dire, sans abandonner votre revue [La *Revue des associations catholiques ouvrières*] ». Lettre de Mgr Dupanloup à Henry Jouin (Rome, 30 avril 1874), coll. part.

⁴⁸ *Le Français*, 15 août 1871 [Retronews], p. 3.

⁴⁹ *Le Français*, 13 février 1874, p. 3.

Henry Jouin en 1874 ; son arrivée est d'ailleurs saluée par *Le Vendée* et *L'Union de l'Ouest* d'Arthur de Cumont⁵⁰, signe de son renom dans la presse catholique de l'Ouest. Henry Jouin dirige la *Revue des Associations catholiques ouvrières* depuis sa reprise en juillet 1870 (numéro 1) jusqu'en décembre 1874 (numéro 12). Signe d'une nécessité de centralisation, en 1872, le siège de la *Revue* s'installe à Paris où il demeure jusqu'à l'arrêt définitif de la publication en 1875 ; c'est vraisemblablement le motif de l'installation de Jouin dans la capitale à la fin de l'année 1872. Ainsi l'action sociale et journalistique d'Henry Jouin est-elle la seule formation qu'il reçoit avant de rejoindre l'administration des beaux-arts. Il est très intéressant de relever que son activité dans le journalisme social constitue néanmoins une véritable formation, notamment dans la fonction de « secrétaire général », par exemple, qu'il exerce lors du Congrès catholique de l'Union des œuvres catholiques à Nantes à la fin du mois d'août 1873⁵¹. Cette fonction, avec les missions de gestion du courrier et de rédaction de comptes rendus qu'elle implique très probablement, constitue une initiation pour Henry Jouin qui se voit chargé des mêmes missions dans ses fonctions de secrétaire de la Commission de l'Inventaire à la direction des beaux-arts puis de secrétaire-rapporteur pour le congrès des délégués des beaux-arts des départements. En définitive, l'engagement social d'Henry Jouin non seulement influence sa conception de l'art mais lui est également une véritable formation utile pour la suite de sa carrière et son activité au sein de l'administration des beaux-arts.

B. Une histoire de l'art patriotique.

Angers est le foyer d'un patriotisme à petite échelle : la ville incarne le concept de « petite patrie » proposé par J.-F. Chanet et très bien développé par Anne-Marie Thiesse. Henry Jouin est nourri de la culture héroïque qui caractérise le milieu du siècle romantique et qu'exalte plus tard le souvenir de la guerre de 1870. Il développe un goût pour le genre biographique qui imprègne tous ses écrits sur l'art et qui correspond aussi à la naissance d'un discours théorique institutionnalisé sur l'histoire de l'art national.

⁵⁰ *Journal des villes et des campagnes*, 6 mai 1874, p. 2.

⁵¹ *Le Phare de la Loire*, 3 septembre 1873 : Henry Jouin est noté comme secrétaire général du Congrès des associations.

1. La pédagogie de la petite patrie.

La famille Jouin est caractérisée par une double attache angevine et catholique et l'attachement pour la terre natale manifesté par Henry Jouin relève du sentiment patriotique de la « petite patrie » selon l'expression de J.-F. Chanet. L'Anjou, marqué par la résistance des Chouans sous la Révolution, est un territoire catholique et conservateur. André Siegfried souligne dès 1913 et d'un point de vue sociologique la résistance des populations de l'Ouest à l'égard de la Révolution, dans le chapitre XLVII de son *Tableau politique de la France de l'Ouest sous la Troisième République*⁵². À partir de la III^e République cependant, la production journalistique locale en effervescence illustre la rivalité prégnante entre presse conservatrice et presse républicaine observée par Alain Tirefort⁵³. Du point de vue religieux, une fracture s'observe chez les catholiques avec la publication en 1864 du *Syllabus* du pape Pie IX dénonçant les erreurs du monde moderne comme l'athéisme et l'anticléricalisme et condamnant le libéralisme dans sa tentative de conciliation de la religion avec la Révolution française. L'évêque d'Orléans, Félix Dupanloup (1802-1878), tenant du libéralisme catholique, publie en 1865 sa réponse au *Syllabus*⁵⁴ et parvient à minimiser le choc de la publication pontificale dans les diocèses français. La période se caractérise alors par l'affrontement entre les catholiques libéraux et les catholiques « intransigeants » incarnés respectivement par Mgr Dupanloup et par Louis Veuillot (1813-1883), directeur du journal *L'Univers* (à partir de 1840). Dans le diocèse d'Angers, cet affrontement est particulièrement appuyé sous l'épiscopat de Mgr Charles-Émile Freppel (1870-1891)⁵⁵, tenant d'un catholicisme intransigeant. Henry Jouin est très clairement du côté de l'évêque d'Orléans : le fonds de sa correspondance contient une cinquantaine de lettres envoyées par le prélat. Au début de l'année 1874, Henry Jouin doit lui manifester son soutien car l'évêque répond : « Je suis touché et reconnaissant de ce que vous voulez bien me dire au sujet de ma lettre à M. le rédacteur en chef de *L'Univers*. Assurément rien n'est plus pénible que de se voir condamné à de pareilles polémiques »⁵⁶. Henry Jouin n'a donc probablement

⁵² Alexandre Niess, « Il y a cent ans, le Tableau politique de la France de l'Ouest par André Siegfried », *Parlement[s], Revue d'histoire politique* HS 10, n° 2 (2014).

⁵³ Alain Tirefort, « “Être républicain” : Le patriote de l'ouest, Le Ralliement et Le Bonhomme angevin de 1886 à 1891 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 99, n° 4 (1992), p. 531-541.

⁵⁴ Félix Dupanloup, *La Convention du 15 septembre et l'Encyclique du 8 décembre*, Paris, 1865.

⁵⁵ Jean-Clément Martin, « Monseigneur Freppel et la révolution française », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 102, n° 1 (1995) : p. 75-88.

⁵⁶ Lettre de Félix Dupanloup à Henry Jouin (Versailles, 3 février 1874), coll. part.

pas d'opposition de principe à l'égard de la République, et son patriotisme, de la petite patrie angevine à la grande patrie républicaine, s'exprime largement dans toutes ses œuvres. Du point de vue du sentiment national, la décennie qui suit la guerre de 1870 prend un caractère plus particulier encore, le souvenir de la guerre aiguillonnant le sentiment national et, partant, l'exaltation des héros patriotiques comme le souligne Paul Gerbod : « Le culte rendu aux héros et aux valeurs héroïques s'exacerbe à partir de la défaite de 1870-1871 »⁵⁷. Chez les Jouin, le souvenir de la guerre est d'autant plus présent que l'aîné de la fratrie, Amédée, devenu frère Augustin chez les prêcheurs, s'est engagé comme aumônier volontaire dans l'armée du nord, et Henry Jouin ne cache pas son admiration pour son frère dans son dévouement patriotique⁵⁸. Ce sentiment national a la particularité de comporter une dimension axiologique certaine : « La classe politique, fondatrice après 1877 de l'ordre républicain, s'est toujours efforcée d'établir dans la conscience nationale une morale laïque dont l'héroïsme est une composante essentielle »⁵⁹. Outre son caractère moral, le nationalisme de la III^e République a comme autre particularité d'être fondé sur le local. Dans son étude sur le mouvement littéraire régionaliste, Anne-Marie Thiesse lie l'enracinement local au recul de la position française à l'international, en 1870 comme en 1940 : « Une autre définition de la francéité se constitue, plus modeste assurément, mais apparemment moins fragile puisqu'elle entend se fonder sur la France profonde »⁶⁰. Et plus loin : « Le régionalisme apparaît comme une forme "alternative" de l'identité nationale »⁶¹. A.-M. Thiesse, elle aussi, souligne le caractère axiologique de la « représentation de la nation après 1870 [...] marquée par le pragmatisme pédagogique des éducateurs de la Troisième République »⁶², lesquels « confient au régionalisme les plus hautes missions d'éducation civique »⁶³. Ce qui est tout à fait intéressant et très net quand on étudie la vie et les écrits d'Henry Jouin, c'est le caractère politiquement transversal et fédérateur de ce

⁵⁷ Paul Gerbod, « L'éthique héroïque en France (1870-1914) », *Revue Historique*, Presses Universitaires de France, t. 268, 1982, p. 409.

⁵⁸ Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs*, t. 1, « Le père Jouin à l'armée du Nord », p. 229-300 (230) : « Homme d'action, le Père ne se bornait pas à bien penser et à bien dire. Il va se révéler à nous, durant les jours d'épreuve, dans un dévouement sans limite, dans un effort constant vers la sainteté, c'est-à-dire l'oubli de soi, le sacrifice absolu, souhaité et accompli au péril de sa vie, par amour pour Dieu et pour la France ».

⁵⁹ Gerbod, « L'éthique héroïque... », p. 410.

⁶⁰ Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, 1991, p. 13.

⁶¹ Thiesse, *Écrire la France...*, p. 243.

⁶² Thiesse, *Écrire la France...*, p. 245.

⁶³ Thiesse, *Écrire la France...*, p. 252.

sentiment autour de l'attachement à la petite patrie dans les premières décennies de la III^e République. « Objet d'envolées lyriques et de discours émus », très bien identifié par A.-M. Thiesse, « [la petite patrie] n'est pas d'ailleurs l'apanage des républicains et la droite en fait aussi grand usage. Expression minimale et infrapolitique de l'entité nationale, elle est précisément ce dont chacun peut se réclamer »⁶⁴. Fort de ce succès, l'attachement à la province natale se déploie dans les départements français et suscite son *illustration*, c'est-à-dire, la participation de ses membres à son rayonnement culturel, artistique, intellectuel. Cet impératif est tout à fait à l'œuvre dans la vie d'Henry Jouin, notamment dans ses diverses publications pour le musée d'Angers. Il illustre très souvent le concept de « l'orgueil du lieu », selon l'expression de Désiré Nisard qui donne son titre au livre de Stéphane Gerson⁶⁵. À propos de ce dernier ouvrage d'ailleurs, A.-M. Thiesse l'inscrit dans la lignée de ce qui précède en soulignant dans sa recension la « fonction pédagogique du local » qui s'amorce dès la Monarchie de Juillet dans un but d'harmonie et de concorde sociale, de création d'une « collectivité primordiale authentique »⁶⁶, et qui se poursuit avec l'exaltation de la « petite patrie » sous la III^{ème} République. A.-M. Thiesse relève l'importance du local dans le façonnement d'un *peuple* et elle lie très précisément localisme et république : « La communion de la population autour de la célébration historique réalise un idéal communautaire explicitement empreint de dignité et d'urbanité [...] et participe de la construction de ce nouveau "self collectif" qui est l'un des grands enjeux du XIX^e siècle »⁶⁷. Ce sentiment patriotique, enraciné dans le local mais concourant à la fédération nationale, marque l'histoire de l'art et le rapport aux œuvres à cette période : cela s'incarne dans la forte inflexion biographique que prend l'histoire de l'art au milieu du XIX^e siècle.

2. L'histoire de l'art national : naissance d'une discipline.

La production littéraire d'Henry Jouin se divise en trois sous-ensembles principaux : les écrits rétrospectifs et souvent biographiques sur l'art (David d'Angers, Coysevox, Lebrun), les critiques d'art (la sculpture aux Salons entre 1873 et 1883), et les notices

⁶⁴ Thiesse, *Écrire la France...*, p. 246.

⁶⁵ Stéphane Gerson, *The pride of place: local memories & political culture in nineteenth-century France*, Ithaca et Londres, 2003.

⁶⁶ Anne-Marie Thiesse, « Stéphane Gerson, The Pride of Place, Local Memories and Political Culture in Nineteenth-Century France. », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n° 28 (1 juin 2004), p. 189-94.

⁶⁷ *Ibidem*.

d'inventaires et de catalogues. Quand il fait œuvre d'historien, on l'a vu, Jouin marque une préférence très nette pour les archives et en particulier pour la source du for privé. Il se passionne également pour l'édition de la correspondance des artistes entre eux, grâce aux autographes qu'il acquiert probablement par dons ou par achat. Le fonds privé de sa collection de lettres et d'autographes contient un ensemble très important de lettres d'artistes qu'il a lui-même reçues ou qu'il a collectionnées : ces documents dans leur ensemble évoquent le quotidien des artistes, essentiellement des sculpteurs [Annexe 3, p. 345 : analyse du fonds Jouin], et manifestent son intérêt pour le milieu des artistes et de la production des œuvres. Il est notable qu'Henry Jouin regroupe souvent dans un seul ouvrage ses études sur plusieurs maîtres ou ses transcriptions des documents de plusieurs artistes⁶⁸, ses publications se présentant souvent sous la forme d'édition de documents inédits⁶⁹. Cela marque l'ambition et la recherche d'un regard synoptique sur la création artistique, comme si la convergence des expériences ou des exemples était faiseuse du discours théorique. Apparaît ici un trait caractéristique de l'œuvre de Jouin : la fragmentation et l'énumération comme moyen d'établir une vérité cohérente. Jouin, le passionné de la liste et de l'inventaire, fait œuvre de mosaïste : il s'attache à dresser une large fresque de l'art par une vision kaléidoscopique de « profils » d'artistes⁷⁰. C'est ainsi qu'il conçoit son travail et qu'il croit rendre compte de l'art national et contemporain. Cela correspond aussi à une concentration romantique de l'intérêt sur l'individu. Ce même changement d'échelle entre le fragment et le tout s'observe, par analogie, entre l'échelle locale et l'échelle nationale. Le patrimoine local, patrimonialisé, devient le fondement d'un art national et français. Aussi l'histoire de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art peut-elle se rattacher au sentiment patriotique dans un contexte de rivalité internationale. Il est en effet très récurrent que les acteurs des beaux-arts au XIX^e siècle usent de la comparaison avec leurs voisins, surtout italiens et allemands après la guerre de 1870. Dans l'introduction de *La*

⁶⁸ Henry Jouin, *Maîtres contemporains : Fromentin, Corot, Henri Regnault, Paul Huet, Léon Cogniet, Lehmann, Jouffroy, Timbal, de Nittis, Cham, Doré, Baudry, etc.*, Paris, 1887.

⁶⁹ Henry Jouin, *Les Maîtres peints par eux-mêmes, sculpteurs, peintres, architectes, musiciens, artistes dramatiques*, Paris, 1902.

⁷⁰ Henry Jouin, *Vus de profil : Benjamin Constant, Meissonnier, Émile Michel, Puvis de Chavannes, L. Royer, Jules Thomas, Louis-Noël, Max. Bourgeois, H. Cros, Richard Mandl, Charles Blanc, Ét. Parrocel, A. de Montaiglon, Abraham, L. Paté, A. Maillard, Lecomte-Du-Nouy, Saint-Victor*, Paris, 1899.

fabrique de l'art national, les auteurs notent bien que la rivalité internationale porte autant « sur le plan des rivalités symboliques que sur le plan géopolitique »⁷¹. Ils poursuivent :

Dans cette perspective l'étude de la production artistique revêtait la fonction essentielle de dévoiler le « génie » de chaque nation, son caractère original. C'est en ce contexte qu'il importe de replacer l'institutionnalisation d'une discipline qui pouvait apporter une contribution substantielle à la fabrication des fondements historiques de la mémoire nationale. Le nationalisme culturel du XIX^e siècle aura été l'une des conditions de la genèse d'une histoire de l'art professionnelle⁷².

Les auteurs expliquent que l'écriture historique sur l'art devient un enjeu politique à la fin du XIX^e siècle. L'institutionnalisation de l'histoire de l'art (une chaire d'esthétique et d'histoire de l'art est créée en 1878 au Collège de France et en 1899 à la Sorbonne⁷³) est à placer dans un processus d'inscription des productions artistiques au sein du champ symbolique qu'est le patrimoine national. La conclusion des auteurs, très éclairante, s'applique au premier chef à l'œuvre d'Henry Jouin : « En l'étudiant, l'historien de l'art fabrique le patrimoine et en prépare l'usage public, auquel il participe, comme parfois à son instrumentalisation »⁷⁴. Le rapport entre élaboration d'une science normée et construction de l'idée du patrimoine national tel que défini par M. Passini est tout à fait éclairant dans l'appréciation de l'œuvre d'Henry Jouin.

C. Une histoire héroïque de l'art.

Le discours sur l'art chargé de sa dimension nationale, il prend également un caractère moral.

⁷¹ Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, 2012, p. 3.

⁷² Passini, *La fabrique de l'art national...*, p. 2.

⁷³ Lyne Therrien, « L'Institutionnalisation de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, t. 28, 2001.

⁷⁴ Passini, *La fabrique de l'art national...*, p. 254.

1. Philosophie de la critique d'art chez Henry Jouin : l'art moral.

Dans son article paru dans les *Mémoires de la Société d'Angers* et intitulé « Les journaux et la critique d'art », Henry Jouin déplore la faible place laissée à la critique d'art dans les journaux parisiens entre 1868 et 1869⁷⁵. Il donne en guise de préambule certaines réflexions intéressantes ainsi que sa conception de la critique d'art et notamment son avis sur les récompenses accordées par le jury, appuyant encore la dimension axiologique de sa conception de l'art :

Le jury n'a pas compris sa mission lorsqu'il a gratifié d'une médaille d'honneur le *Désespoir* de M. Perraud, statue d'un modelé irréprochable sans doute, mais dans laquelle je cherche vainement une pensée [...]. Un jury se trompe et donne gain de cause à des œuvres de troisième ordre [...]; il semble tout d'abord qu'il n'y aura point assez de voix pour protester au nom de l'art, au nom de cette trinité sublime et toujours respectée, le beau, le bien, le vrai. C'est une erreur.⁷⁶

Henry Jouin conçoit l'art comme devant être empreint d'une « idée » ou « pensée » : l'art doit contenir un discours positif et moral intrinsèque puisqu'il contribue à l'expression des transcendants platoniciens fondateurs de l'esthétique classique. Cette évocation du triptyque classique est à rapprocher, dans l'historiographie du XIX^e siècle, du cours donné par Victor Cousin (1792-1867) au Collège de France en 1817-1818 et publié en 1853, dans une deuxième édition enrichie d'un appendice sur l'art français⁷⁷. Il est très intéressant de remarquer la permanence d'un discours philosophique classique, cartésien et axiologique qui féconde le discours théorique artistique au XIX^e siècle. Cependant, en se plaçant dans cette veine de l'histoire de l'art, Jouin s'inscrit en faux à l'égard d'une modernité artistique naissant d'abord dans le champ littéraire et reposant sur la « remise en cause de la conception classique du lien étroit entre le Beau, le Vrai et le Bien »⁷⁸. Gisèle Sapiro lie cette remise en cause à l'action conjointe des mouvements du romantisme et du réalisme : « Le premier en posant les prémices de la théorie de l'art pour l'art qui va dissocier le Beau de l'« Utile », le second en distinguant le Vrai du « beau idéal », supposé avoir un

⁷⁵ Henry Jouin, « Les journaux et la critique d'art (juin 1868-juin 1869) », *Mémoire de la société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, t. XII, 1869.

⁷⁶ Jouin, « Les journaux et la critique d'art... », p. 267.

⁷⁷ Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, 1854.

⁷⁸ Gisèle Sapiro, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, t. 6, 2010.

effet de moralisation selon la doctrine classique »⁷⁹. À rebours de cette dissociation prônée par les « modernes », la conception de Jouin reste celle d'un art éminemment utile et social. L'élévation du peuple se fait par la diffusion du Beau majuscule, le « beau idéal » de Winckelmann (1717-1768), par sa présence dans l'espace public, monumental ou littéraire. De ce fait, le critique comme l'historien d'art sont investis d'une mission sociale : désigner le Beau et le communiquer au plus grand nombre. Depuis son activité de journaliste en Anjou jusqu'à celle de secrétaire de l'École des beaux-arts de Paris à la fin de sa carrière, Henry Jouin se montre un infatigable partisan de l'action sociale des beaux-arts, qui passe par l'activité intellectuelle dans les départements, le rayonnement artistique des provinces et la décentralisation de l'art. D'ailleurs, son intérêt pour l'administration des beaux-arts s'observe très tôt. La correspondance passive conservée dans le fonds privé des archives d'Henry Jouin révèle qu'au début des années 1860, Henry Jouin adresse à Camille Doucet (1812-1895) directeur du Bureau des Théâtres de 1853 à 1870 pour la Maison de l'Empereur, des lettres en prose ou en vers et sollicitant vraisemblablement un poste dans son administration. Mais Camille Doucet dans sa réponse regrette de n'avoir pas de travail à lui proposer⁸⁰. Il est très significatif que Jouin manifeste de l'intérêt pour l'administration des théâtres, au moment où la politique culturelle impériale se déploie dans sa dimension moralisatrice, comme le note Jean-Claude Yon qui rapporte cette phrase du ministre Walewski en 1862 : « C'est le devoir de l'État de moraliser le théâtre au nom de la société, afin de moraliser la société par le théâtre »⁸¹. Ainsi est-il très probablement plus juste de parler d'art moral en parlant de la conception qu'en ont Henry Jouin et ses amis. La formule d'art « social » a néanmoins le mérite de souligner la dimension démocratique que lui assignent les pouvoirs publics. En 1863, les tout premiers mots du discours d'inauguration du buste de David d'Angers dans la galerie éponyme par le maire d'Angers sont explicites : « C'est au nom de la ville d'Angers que nous venons ici rendre un solennel hommage à son grand et populaire artiste [...]. Car la gloire de notre artiste n'est ici étrangère à personne ; elle est devenue, dans sa ville natale, comme le patrimoine du plus humble et des premiers de la cité »⁸². Ainsi l'œuvre du sculpteur David d'Angers apparaît-

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Lettres de Camille Doucet à Henry Jouin entre 1860 et 1863, coll. part.

⁸¹ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, 2010, p. 156.

⁸² Olivier Joubin, *Inauguration du buste de David d'Angers dans la galerie de sculpture du Musée, le 12 mars 1863*, Angers, 1863.

elle d'abord dans sa dimension sociale : l'art est avant tout la richesse du citoyen. D'ailleurs, le processus de démocratisation s'applique également à l'échelle des héros représentés : « Dans l'hagiographie héroïque après 1870, une idée-force s'impose : l'héroïsme n'est pas un privilège de la naissance »⁸³. Outre les gens du petit peuple, les civils apparaissent également dans la statuaire contemporaine à partir de 1870. Le culte à David d'Angers, fils d'un modeste artisan, menuisier et sculpteur sur bois, correspond bien à ce renouvellement social dans le rapport à l'art. Le succès de l'idée du rôle social des œuvres et des artistes donne naissance à une conception très précise du musée de province : il apparaît comme le conservatoire démocratique à l'échelle locale des œuvres d'art de la petite comme de la grande patrie et, de là, il peut devenir le point de départ de représentations et d'études sur l'art français. Se dessine ainsi une dialectique entre local et national au niveau des œuvres d'art qui est un élément prégnant pour l'ensemble de la période et pour l'ensemble de notre objet d'étude.

2. La biographie d'artiste au XIX^e siècle.

Dans la lettre qu'il envoie à René Montrieux en 1868⁸⁴ [Pièce justificative 1, p. 332], Henry Jouin évoque les travaux qu'il projette de mener, après la publication de son premier inventaire du musée d'Angers. Il n'en cite qu'un seul à titre d'exemple, et c'est une « Biographie Générale des Sculpteurs » : si l'ouvrage ne se réalise jamais, le projet manifeste non seulement le goût que Jouin maintient pour l'histoire de la sculpture mais aussi son ambition particulière à réaliser des synthèses de très grande envergure avec une certaine prétention à l'exhaustivité. Par ailleurs, cette inclination qu'il manifeste pour le travail biographique est la marque d'une conception de l'historiographie artistique très particulière où domine l'intérêt pour l'individuel. Dans sa recension de l'ouvrage de Julien Zanetta sur la biographie d'artiste au XIX^e siècle, Bénédicte Jarrasse souligne l'expression de Sainte-Beuve qui qualifiait son époque de « siècle des biographies ». Cette prétention à l'enquête prosopographique exhaustive se retrouve très fréquemment chez les contemporains d'Henry Jouin. Charles Blanc (1813-1882) est ainsi l'auteur d'une colossale *Histoire des peintres de toutes les écoles* en quatorze volumes⁸⁵. Théophile Silvestre (1823-1876),

⁸³ Gerbod, « L'éthique héroïque en France... », p. 422.

⁸⁴ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 27 juin 1868).

⁸⁵ Charles Blanc et Paul Mantz, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, 14 vol., 1861-1884.

abondamment étudié par Julien Zanetta⁸⁶, projette son ambitieuse *Histoire des artistes vivants, français et étrangers* à partir de 1852. Cette entreprise, inexécutable, fait écho à la première idée qu'expose Jouin à Montrieux en 1868, avec cette « Biographie générale des sculpteurs » qu'il ne réalisera pas non plus. L'on pourrait multiplier les exemples qui montrent tous que la tendance est bien à faire l'histoire de l'art par l'histoire des artistes, dans la lignée de la lecture biographique à la Sainte-Beuve en littérature et dans la tradition de Vasari (1511-1574) dont les *Vite*⁸⁷ sont truffées d'anecdotes considérées comme révélatrices de l'art et de la personnalité des artistes. Henry Jouin y souscrit largement et écrit même dans un de ses articles publié dans les *Mémoires de la Société d'Angers* :

Sainte-Beuve, le premier, a su trouver la philosophie de la critique. Il ne vous parle pas d'un ouvrage sans vous présenter l'auteur : et cette présentation n'a rien de sommaire, de guidé, d'officiel, non ; ce n'est pas même une présentation, le terme est impropre, c'est une introduction chez l'écrivain qu'il vous permet de faire en sa compagnie. [...] L'anecdote jaillit à chaque pas [...].⁸⁸

La discussion courtoise, mondaine même, est donc le sentiment de Jouin sur la critique d'art : le préambule obligé du discours sur l'art est une introduction mondaine à la personnalité de l'artiste et l'anecdotique a une place parfaitement signifiante dans le discours scientifique.

Si donc la publication de la biographie de David d'Angers par Henry Jouin connaît un si grand succès, c'est bien parce qu'elle s'inscrit dans un contexte déjà très propice à la biographie d'artiste depuis le milieu du XIX^e siècle, quoique bientôt battu en brèche à la fin du siècle, ce qui pourrait expliquer la timide postérité de ses ouvrages. Ceux-ci en outre se caractérisent tous par un recours appuyé à l'archive privée. Henry Jouin lui-même s'en explique dans la préface de son ouvrage *David d'Angers et ses relations littéraires*, pensé pour être « un document à l'appui du livre antérieur »⁸⁹. La préface éclaire l'idéologie qui sous-tend l'élaboration de ses écrits sur l'art : « Une grande mémoire est reconquise. [...] Le temps est dompté, sinon vaincu. L'homme qui opère ces prodiges s'appelle un

⁸⁶ Julien Zanetta, *D'après nature : biographies d'artistes au XIX^e siècle*, Paris, 2019, p. 71-72.

⁸⁷ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florence, 1568.

⁸⁸ Henry Jouin, « Les journaux et la critique d'art », *Mémoire de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, t. XII (1869), p. 267-358 (272).

⁸⁹ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. X, introduction.

historien »⁹⁰. Il conçoit donc son travail dans une dimension historique, mais motivé par l'objectif de la défense d'une « mémoire ». Engagé, son travail l'est assurément : aux attaques de partialité, Jouin oppose l'authenticité « neutre » de la source qu'il prétend traduire sans la trahir⁹¹, ce qui méritera d'être étudié et nuancé plus bas⁹². Dans le but de rendre compte de la meilleure manière de cette mémoire, la convocation des écrits, intimes ou publics, du maître est fondamentale. La transcription des écrits de David, seule raison d'être de l'ouvrage, obéit à une double motivation : d'une part, comme l'auteur l'indique en filant la métaphore judiciaire, les archives jouent le rôle de témoins ou de pièces à conviction dans le « plaidoyer » de l'historien qui soutient la « cause »⁹³ de l'homme auquel il s'intéresse ; et d'autre part, elles répondent à l'engouement contemporain. Jouin souligne en effet la « vogue », la « préférence »⁹⁴ de ses contemporains à l'égard des écrits du for privé. Ces documents portent usuellement à cette époque le nom « d'autographe », terme qui met l'accent sur la véracité de l'écrit par l'authenticité de l'écriture. L'idée qui domine est celle que l'écrit de la main d'une personne permettrait d'atteindre immédiatement à sa vérité intrinsèque. Gilles Docquier propose une définition très éclairante du terme dans son étude sur la notion d'autographe dans l'historiographie de la période médiévale : « Objets de dévotion, curiosités d'amateurs, reliques d'écritures, les autographes reflètent ce qu'il peut y avoir de plus personnel, de plus intime, de plus émouvant chez un personnage ». Et il ajoute une citation de Lamartine, selon lequel l'autographe est « la physionomie de la pensée »⁹⁵, reflet significatif de la conception de l'archive et de l'autographe au XIX^e siècle. Comme le souligne Robert Knecht, la recherche biographique a connu une inflexion notable au XX^e siècle avec l'apport de Freud et de la psychologie et a poussé l'historien à maintenir un recul critique à l'égard du personnage qu'il étudie⁹⁶. Henry Jouin au contraire, comme certains historiens du XIX^e siècle, prend la source, et la source privée en particulier, pour argent comptant. Dans la préface à son *Maîtres contemporains*,

⁹⁰ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. IX, introduction.

⁹¹ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. XI, introduction : « C'est David qui parle, c'est lui qui se dénonce ».

⁹² Sur les arrangements de Jouin avec la source, voir Caso, « A Philological Imposture ».

⁹³ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. IX, introduction.

⁹⁴ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. VII, introduction.

⁹⁵ Gilles Docquier, « Le document autographe, une « non-réalité » pour l'historien ? Quelques réflexions sur les traces écrites autographes à la fin du Moyen Âge et à l'aube des Temps modernes », *Le Moyen Âge*, t. CXVIII, 2012.

⁹⁶ Robert J. Knecht, « La biographie et l'historien », *Cahiers de l'AIEF* 52, n° 1 (2000), 169-81, p. 175.

outre qu'il cite encore Sainte-Beuve, Jouin introduit la publication de ses « causeries » et d'autres feuilles éparses qu'il a rédigées sur différents artistes et qu'il édite telles quelles, sans annotation critique ou référence de sources, précisant agir ainsi pour le confort du lecteur et indiquant que la valeur de ces notes vient justement du fait qu'elles n'ont pas été rédigées en vue d'un livre : il manifeste par là la valeur qu'a à ses yeux la source du for privé, « la puissance du dialogue quotidien »⁹⁷. Il ajoute : « Ce livre ne contient que des causeries. Mais il se peut que l'histoire y trouve quelque glane. [...] Nos souvenirs personnels ajouteront peut-être à la physionomie de ces hommes disparus »⁹⁸. Il est très intéressant de noter l'emploi du terme « physionomie » après celui d'« histoire » ; il reviendra régulièrement au cours de notre étude cette idée que le travail du biographe est un travail de portraitiste et que l'enquête historique est celle qui rend le plus fidèlement l'intimité et l'authenticité des *traits* d'un personnage, en visant à rendre un effet de familiarité. En cela, Henry Jouin se met en quelque sorte à l'école de David d'Angers lui-dont la conception du portrait est « fondée sur la mise en œuvre de critères physiognomoniques et phrénologiques »⁹⁹. Et quand l'archive fait défaut, le biographe fait appel à ses propres souvenirs s'il a connu son sujet, ou aux témoignages des contemporains, des proches et des connaissances de son héros. Le genre biographique est visiblement celui qui plaît le plus à Henry Jouin : il le pratique à maintes reprises si bien qu'il représente la part la plus importante de sa production littéraire. Le genre lui permet d'accomplir son grand dessein : « Grandir un émule par l'éloge sincère de son talent, c'est une tâche que j'estime enviable »¹⁰⁰. Malgré ses défauts et ses limites, cette pratique de la monographie d'artiste agit, malgré tout, comme un élément « fondateur en quelque sorte de l'histoire de l'art »¹⁰¹ et l'enquête d'Henry Jouin, dans son ambition de traduire les mémoires de l'artiste, a le grand mérite de divulguer la pensée de David d'Angers, ce qui en fait encore aujourd'hui une source de premier plan. Il est tout à fait remarquable de noter cependant que c'est d'abord par le contact avec les œuvres exposées dans la galerie David du musée d'Angers

⁹⁷ Henry Jouin, *Maîtres contemporains : Fromentin, Corot, Henri Regnault, Paul Huet, Léon Cogniet, Lehmann, Jouffroy, Timbal, de Nittis, Cham, Doré, Baudry, etc.*, Paris, 1887, préface p. VII (25 décembre 1886).

⁹⁸ Jouin, *Maîtres contemporains...*, préface p. IX (25 décembre 1886).

⁹⁹ Laurent Baridon, « L'impossible autoportrait de David d'Angers : la représentation de soi à l'épreuve de la phrénologie », *Interfaces. Image-Texte-Language*, t. 17, 2000, p. 31.

¹⁰⁰ Jouin, *L'art et la province...*, p. 128.

¹⁰¹ Bénédicte Jarrasse, « La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre au XIXe siècle », *Acta Fabula* 21, n° 5 (6 mai 2020).

qu'Henry Jouin développe son intérêt pour le sculpteur dont il travaillera ensuite à réaliser la biographie monumentale.

Chapitre II. Le musée d'Angers : patrimoine et mémoire locale.

Les musées de province sont investis au XIX^e siècle d'une dimension patriotique porteuse d'une tension fondamentale entre patrimoine local et patrimoine national. En effet, dès avant la Révolution, le musée de province « conserve et présente des objets pour leur valeur de témoignage sur l'histoire d'une collectivité qui est généralement une ville »¹⁰² et se donne ainsi comme illustration de l'histoire locale. Cependant, avec les nationalisations révolutionnaires et les envois d'œuvres en province à partir du décret Chaptal du 31 août 1801, les collections des musées de province se doublent d'une dimension universelle et composent l'ensemble des richesses de la nation française. Se constituent des « collections publiques porteuses de mémoire et d'enseignement »¹⁰³ et le musée devient le lieu de l'éducation civique du peuple. L'histoire des musées au XIX^e siècle et l'histoire du musée d'Angers en particulier ont déjà fait l'objet d'études éclairantes. Premièrement, le catalogue de l'exposition *La jeunesse des musées* de 1994 constitue, à bien des égards, une référence incontournable¹⁰⁴. Ensuite, les travaux de Dominique Poulot permettent de préciser le cadre de l'émergence de collections publiques et d'une construction administrative du patrimoine¹⁰⁵. À sa suite, ceux d'Arnaud Bertinet éclairent le contexte institutionnel et culturel du développement d'une conscience identitaire autour des œuvres d'art. Il invite à considérer l'art dans son environnement civique, culturel et social ; il met également en avant le rôle des musées de province comme « lieux de mémoire et d'éducation »¹⁰⁶. Enfin, une étude de Guillaume Parage sur le musée d'Angers du point de vue non seulement des collections, mais aussi de son histoire institutionnelle et prosopographique¹⁰⁷, couvre les

¹⁰² Édouard Pommier, « Naissance des musées de province », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire - L'État - Le patrimoine*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, 1986, p. 454.

¹⁰³ Pommier, « Naissance des musées de province... », p. 467.

¹⁰⁴ Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle* (Paris, France : Réunion des musées nationaux, 1994).

¹⁰⁵ Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, 1997 ; *Une histoire des musées de France : XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, 2005.

¹⁰⁶ Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III : Une institution pour les arts*, Paris, 2014.

¹⁰⁷ Guillaume Parage, *Histoire des musées d'Angers de la Révolution au début du Second Empire (1790-1855)*, Mémoire de Master 1 sous la direction d'Arnaud Bertinet (Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2017).

années 1790 à 1855, à la veille de la mort de David d'Angers et éclaire la période fondatrice de l'institution muséale angevine. À la fin de son étude, G. Parage insiste sur l'utilité sociale du musée comme sur l'oscillation « entre universalité et petite patrie »¹⁰⁸ qui caractérise son développement en soulignant les liens qu'il entretient avec David d'Angers, dont la renommée grandissante rejaillit sur l'institution.

La formation artistique d'Henry Jouin se fait au musée des beaux-arts d'Angers où sont conservées les œuvres du sculpteur ; elles célèbrent sa mémoire et incarnent le génie local autant que l'idéal de l'art moral. Le musée est identifié par M. Passini comme d'un des deux lieux de l'inscription institutionnelle d'un discours sur l'art en cours de professionnalisation¹⁰⁹. Il devient effectivement un « lieu essentiel de l'écriture de l'histoire de l'art » pour Jouin en étant l'objet de sa toute première publication. Celui-ci s'engage en effet dans la défense de la mémoire du sculpteur, appuyé de sa veuve, et il entreprend pour ce faire la publication des collections du musée d'Angers. La notice ainsi publiée est autant un moyen de divulgation des œuvres de David que de célébration du patrimoine local.

A. L'empreinte de David d'Angers dans l'environnement angevin.

Il est important de bien cerner la place de David dans l'environnement angevin pour comprendre ensuite la place que l'artiste tient dans la vie et dans la production d'Henry Jouin : la renommée du sculpteur a la particularité de se développer très tôt dans une double dimension locale et internationale. À Angers, le culte de David s'ancre par la volonté des édiles de concevoir une galerie uniquement dédiée à ses œuvres, puis par l'action de ses proches qui se chargent de la diffusion de son nom et de son art.

¹⁰⁸ Parage, *Histoire des musées d'Angers...*, p. 22.

¹⁰⁹ Michela Passini, *L'oeil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, 2017, p. 13.

1. Historiographie de David d'Angers.

Le sculpteur Pierre-Jean David est né à Angers le 12 mars 1788¹¹⁰ et mort à Paris le 6 janvier 1856. Formé sous le I^{er} Empire à Angers¹¹¹ puis à l'École des beaux-arts de Paris, il est surtout connu pour ses nombreux médaillons représentant les personnalités de son temps, mais aussi pour de grands monuments publics, ses statues de grands hommes, et pour le fronton du Panthéon. S'il se rattache peut-être autant au courant néo-classique qu'à la tendance romantique de la sculpture, l'art de David est représentatif d'un art du premier dix-neuvième siècle qui mériterait d'être mieux connu en étant étudié pour lui-même¹¹². La réception de David d'Angers a beaucoup évolué depuis deux-cents ans et connaître son évolution permet de resituer l'œuvre d'Henry Jouin dans son contexte historiographique. La mémoire de David a d'abord été prise en charge par ses proches. Ses amis Adrien Maillard (1814-1896) et Victor Pavie (1808-1886), imprimeur, réalisent un premier ouvrage biographique et monographique en 1838¹¹³. Cette publication correspond à une période de grande productivité pour David d'Angers qui acquiert dans la décennie 1830 une forte renommée par ses voyages en Europe (en Grande-Bretagne en 1829 et en Allemagne en 1834). Ce renom international s'accompagne très nettement du développement d'un culte local à Angers où le projet de création d'une galerie uniquement composée de ses œuvres voit le jour dès 1832. Cependant, la fin de la vie du sculpteur est davantage en demi-teinte : ses engagements républicains lui obtiennent la commande du fronton du Panthéon dont le dévoilement en septembre 1837, effectué d'ailleurs sans inauguration officielle, suscite la polémique pour le choix des personnages et le style de la sculpture. Plus tard encore, son opposition au coup d'État de 1851 lui vaut l'exil d'où il ne rentre qu'en 1853. Il termine ensuite sa vie dans un certain isolement. Après sa mort en 1856, le cercle familial prend en charge la diffusion de son nom et de son œuvre : sa veuve en particulier, Émilie, se distingue par sa grande activité et son engagement à la cause de son mari. Nous reviendrons plus loin sur son rôle dans la survivance de la mémoire de son

¹¹⁰ Laugée Thierry et Villela-Petit Inès, *David d'Angers : les visages du romantisme [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 22 novembre 2011 - 25 mars 2012]*, Montreuil, 2011.

¹¹¹ Il est l'élève, à l'École centrale d'Angers, de Joseph Marchand (1747-1804), conservateur du musée des beaux-arts d'Angers, puis de Jean-Jacques Delusse (1758-1833).

¹¹² Pour les éléments d'historiographie de l'art de David d'Angers, nous nous appuyons sur le cours de Philippe Durey « Revoir David d'Angers », dont la séance d'introduction a été donnée à l'École du Louvre le 15 octobre 2021

¹¹³ Adrien Maillard, *Étude sur la vie et les ouvrages de David (d'Angers), statuaire*, Angers, 1838.

compagnon défunt. Elle s'attache pour cela le concours d'Henry Jouin, tout gagné à la cause de l'artiste compatriote : sa publication de la biographie du sculpteur en 1878¹¹⁴ a largement été permise par sa collaboration avec la veuve et, dans une mesure différente, avec les enfants du sculpteur d'où lui viennent de nombreuses sources. Le fils de Pierre-Jean David, Robert David d'Angers, publie enfin, lui aussi, une biographie de son père en 1891¹¹⁵. Quant aux œuvres du sculpteur, une première entreprise de publication voit le jour dès 1867 avec ses médaillons¹¹⁶ ; le choix de cette typologie s'explique probablement par la facilité de reproduction photographique de ces pièces de petite taille autant que par la renommée des personnages représentés, sans doute à même de favoriser le succès de l'édition. Voilà peut-être la source de la désaffection pour David d'Angers au début du XX^e siècle : accaparement de sa mémoire par le cercle familial, désamour esthétique au tournant du siècle pour la sculpture du début du XIX^e et disparition progressive de tous les sujets représentés par le sculpteur. Dans les années 1920-1930, David est de nouveau étudié à l'aune de son appartenance à la sculpture romantique redécouverte dans l'entre-deux-guerres, comme en témoigne le livre de Luc Benoist paru en 1928 et réédité en 1994¹¹⁷ : les occurrences du nom de David d'Angers y sont les plus nombreuses. Au-delà de l'esthétique, la réception de l'œuvre de David est aussi à envisager dans une dimension politique : les engagements républicains du sculpteur ne sont probablement pas pour rien dans la page élogieuse que lui consacre Aragon dans le numéro du 5 janvier 1956 de la revue *Les Lettres françaises*¹¹⁸, à une période de discrédit de la sculpture du XIX^e siècle. Le véritable tournant se situe peut-être deux ans plus tard, avec la publication par l'éditeur André Bruel de cinquante-cinq des nombreux carnets personnels de David d'Angers : cette édition de ses écrits personnels, plus précise que celle d'Henry Jouin, permet un accès direct à la pensée du sculpteur¹¹⁹. Enfin, c'est Jacques de Caso qui s'impose progressivement, au début des années 1980, comme le spécialiste de David : il publie, quatre ans après l'inauguration à Angers de la nouvelle galerie des œuvres de l'artiste, la première monographie

¹¹⁴ Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878.

¹¹⁵ Robert David d'Angers, *Un grand statuaire. David d'Angers, sa vie, ses œuvres par son fils*, Paris, 1891.

¹¹⁶ Robert David d'Angers et Edmond About, *Les médaillons de David d'Angers*, Paris, 1867.

¹¹⁷ Luc Benoist, *La sculpture romantique*, éd. Isabelle Lemaistre, Paris, 1994.

¹¹⁸ Dominique Massonau, « Aragon romancier : Balbutiements et coups d'arrêts », *Fabula / Les colloques*, Acta fabula / Équipe de recherche Fabula, (Ratés et dysfonctionnements textuels, dir. Nathalie Solomon), 2018. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document5800.php>.

¹¹⁹ André (éd.) Bruel, *Les Carnets de David d'Angers*, Paris, 1958.

scientifique sur le sculpteur qui jette une lumière nouvelle sur son art¹²⁰ : l'expression d'art « signalétique » envisage la production de David du côté de l'admiration et de la pédagogie à l'œuvre dans le processus de création artistique. L'art de David est celui de l'exaltation et de la magnification du grand homme, dont témoignent, le plus souvent, ses formats colossaux. Cette façon d'étudier l'art de David permet de le resituer dans un contexte politico-culturel particulier et d'envisager la production d'un art propre. Ainsi, depuis quarante ans, les travaux de Jacques de Caso se poursuivent et explorent les différentes facettes du personnage, de l'artiste à l'homme politique engagé avec, par exemple, l'édition toute récente des écrits publiés par le sculpteur¹²¹. La dimension pédagogique du sculpteur éclairée par J. de Caso est également celle que met en lumière l'exposition de la Fondation de Coubertin consacrée à David en 1990¹²², en partenariat étroit avec le musée d'Angers. Du côté des expositions de l'œuvre de David, il convient de mentionner la présentation des médaillons conservés au cabinet des médailles de la BnF¹²³. Ce sont ensuite les dessins qui sont présentés au Louvre en 2013 et dont Véronique Boidard, chargée des arts graphiques au musée d'Angers, est la spécialiste : ceux-ci éclairent la « force et la clarté » de la sculpture de David, autant que sa « vocation morale et didactique »¹²⁴. Ce rapide tour d'horizon rétrospectif permet de mettre en lumière trois éléments intéressants pour notre étude : premièrement, l'implantation locale immédiate de l'honneur rendu à David d'Angers, deuxièmement, la place fondamentale du cercle des proches dans la survivance de la mémoire de David au XIX^e siècle, et enfin le caractère symbolique de l'œuvre de l'artiste qui devient le représentant d'un art « signalétique », c'est-à-dire caractérisé par une forte dimension mémorielle et pédagogique.

¹²⁰ Jacques de Caso, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire. Étude sur l'art signalétique à l'époque romantique*, Paris, France, 1988.

¹²¹ Pierre-Jean David d'Angers, « TREMBLEZ, CHACALS ». *P.-J. David (d'Angers), publiciste (1834-1849)*, éd. Jacques de Caso, Paris, 2023.

¹²² Viviane Huchard, Antoinette Le Normand-Romain, et Frédéric Chappey, *Aux grands hommes, David d'Angers*, éd. Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, 1990.

¹²³ Laugée Thierry et Villela-Petit Inès, *David d'Angers : les visages du romantisme [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 22 novembre 2011 - 25 mars 2012]*, Montreuil, 2011.

¹²⁴ Préface d'Henri Loyrette, dans Isabelle Lemaistre, Marie-Pierre Salé, et Véronique Boidard, *David d'Angers : dessins des musées d'Angers*, Paris, 2013.

2. Implantation locale de la mémoire de David.

L'attachement du sculpteur David pour la ville d'Angers où il naît le 12 mars 1788 perdure jusqu'à sa mort en 1856, en dépit de son installation à Paris à l'âge de 20 ans, en 1808. Les liens qui attachent David à Angers se fondent probablement sur un sentiment d'appartenance à la terre natale renforcé par le soutien financier que la municipalité lui accorde au cours de sa formation artistique parisienne et au début de sa carrière. Cette reconnaissance s'ajoute aux liens plus intimes de l'attachement au pays natal observé chez plusieurs figures d'artistes angevins dans la première moitié du XIX^e siècle : selon C. Giraud-Labalte, pour David, « l'Anjou constitue un véritable point d'ancrage, une respiration dans sa vie d'artiste renommé et engagé »¹²⁵. Pour J. de Caso, cette affection est aussi à mettre au compte de l'esprit romantique qui cultive l'attachement envers « le pays natal ou les provinces¹²⁶ ». Un lien de reconnaissance pour le soutien financier de la ville s'additionne à l'affection que l'artiste porte à la « petite patrie ». La bourse d'étude que la ville d'Angers octroie pour la première fois à l'élève prometteur de l'École des beaux-arts de Paris le 23 février 1811 est une sorte d'investissement fait sur la carrière d'un artiste dont le succès augmenterait le prestige de la ville. La stratégie est à peine voilée et le texte de notification de l'octroi de la bourse de 500 francs commence par ces mots : « La ville d'Angers voit avec le plus vif intérêt les progrès rapides que vous faites dans l'art de la sculpture¹²⁷ ». L'encouragement n'est pas mince : le maire d'Angers, M. de la Besnardière (de 1808 à 1813), indique à David qu'il s'empresse de « venir à son secours pour [l'] aider à concourir au prix qui peut [le] conduire à Rome ». Le prix de Rome qui ouvre sur un séjour de quatre ans à l'Académie de France à Rome constitue à cette époque la suprême consécration d'un élève des beaux-arts, le sanctuaire du classicisme officiel et le quasi-passage obligé d'une carrière académique prestigieuse dans toute la première partie du XIX^e siècle¹²⁸. Ainsi, le maire d'Angers, en manifestant à son « enfant » les grands espoirs que

¹²⁵ Claire Giraud-Labalte : « Figures d'artistes dans le paysage angevin autour de 1830 », dans Claire Giraud-Labalte et Patrick Barbier, *Les années du Romantisme : musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839)*, Rennes, France, 2012, p. 141.

¹²⁶ Jacques de Caso, « David d'Angers et la République d'Anjou », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 99, 1992.

¹²⁷ Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878, I, p. 569.

¹²⁸ Alain Bonnet : « L'aboutissement d'une scolarité réussie à l'École des beaux-arts de Paris se situait à Rome, conservatoire des grands modèles de la tradition classique que les élèves devaient inlassablement copier pour pouvoir espérer atteindre l'excellence artistique », dans Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire, et

la ville place en lui, l'investit du même coup d'une charge de représentation de sa localité de naissance : sa persévérance dans ses études peut le mener vers une brillante carrière officielle à même d'« honorer le pays qui [l'] a vu naître ». Ces bourses accompagnent les succès de l'élève et se renouvellent jusqu'en 1820, permettant à David de se consacrer pleinement à son art¹²⁹. Cet investissement de la ville sur son compatriote prometteur est couronné de succès, puisque David d'Angers obtient le prix de Rome le 5 octobre 1811¹³⁰. En témoignage de sa gratitude, il ajoute le nom de sa ville à son patronyme et décide d'envoyer les plâtres de ses œuvres primées à la ville d'Angers : « Toutes les fois que je serai chargé de représenter les traits d'un homme célèbre, je m'empresserai d'envoyer à Angers une copie de mon ouvrage. C'est un bien faible tribut de mon éternelle reconnaissance »¹³¹. Outre les envois d'œuvres à la ville, sa reconnaissance et sa dette morale à l'égard de son pays natal se manifestent toute sa vie par la réalisation de nombreux bustes de personnalités angevines, au nombre de dix-huit entre 1810 et 1846 selon Catherine Lesueur¹³². Se développe donc à partir de 1811 la collection d'un grand nombre de ses sculptures (plâtres, terres cuites ou marbres) conservées dans une galerie et formant un ensemble singulier. Or, l'envoi des plâtres et autres étapes intermédiaires « élargit le champ d'action »¹³³ du musée : « Ce n'est plus seulement le produit final qui intéresse, mais les manifestations successives qui y conduisent¹³⁴ ». En outre, cette innovation infléchit le rôle de l'institution et le statut de l'œuvre d'art : exposées, ces étapes intermédiaires deviennent « des œuvres à part entière ». La focale se déplace de l'œuvre d'art à sa conception : ce qui intéresse, c'est la construction de l'œuvre d'art, la main de l'artiste, le génie en action. C'est d'ailleurs ce que souligne Émilie David, la veuve de l'artiste, dans une lettre à Henry Jouin : « Comprenez bien surtout que ce qui donne à la galerie David son importance la plus réelle, c'est que *terres cuites et plâtres* sont des *modèles originaux* [Émilie

Alain Bonnet, *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, 2010, p. 9.

¹²⁹ Jouin, *David d'Angers...*, p. 61.

¹³⁰ Jouin, *David d'Angers...*, p. 570.

¹³¹ BM Angers, MS. 1872. Lettre de David au maire d'Angers, 26 novembre 1824. Cité par Patrick le Nouène dans l'avant-propos de *David d'Angers - portraitiste...*, 2010.

¹³² Catherine Lesueur, « David d'Angers et les portraits des Angevins », dans *David d'Angers - portraitiste : catalogue sommaire des bustes de P.-J. David d'Angers conservés à la Galerie David d'Angers*, éd. Patrick Le Nouène, Catherine Lesueur, Véronique Boidard, Angers, 2010, p. 35.

¹³³ Anne Pinget, « Les sculpteurs créent leur propre musée » dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, p. 259.

¹³⁴ *Ibidem*.

souligne] bien supérieurs comme valeur artistique à des moulages »¹³⁵. Le processus créateur devient objet d'exposition et les étapes intermédiaires sont chargées d'une authenticité particulière, révélant le génie de l'artiste d'une façon plus immédiate que le produit fini ou que des moulages. Ce point permet d'apercevoir un trait caractéristique de la galerie David : elle devient le reliquaire des œuvres que le sculpteur a lui-même choisi de confier à sa ville natale et le conservatoire de sa mémoire. Elle est en même temps le sanctuaire officiel du souvenir de David investi par la municipalité angevine qui ne manque pas de témoigner sa reconnaissance à l'artiste par une mise à l'honneur officielle de son nom et de ses œuvres.

3. Le sanctuaire de la mémoire du sculpteur : la galerie David.

Le musée d'Angers est marqué par l'héritage « identitaire » de ses années fondatrices qui voient, depuis sa naissance en 1801, la constitution d'une première collection dont les « fonds originels fournissent au musée d'Angers son identité et les ressources de son avenir »¹³⁶. Ce caractère se renforce à partir de l'inauguration au sein du musée, le 17 novembre 1839, de la galerie David qui devient le lieu officiel du culte local au sculpteur angevin¹³⁷. David d'Angers n'y assiste pas, mais il note son émotion dans ses *Carnets* : il souligne que l'honneur qui lui est fait est normalement réservé aux artistes morts et qu'il s'agit d'une faveur rare que lui font ses compatriotes¹³⁸. Le discours d'inauguration prononcé par le maire Antoine Farran-Lachèse laisse voir la motivation explicite de la municipalité à célébrer la « gloire d'un concitoyen »¹³⁹. Cette dimension est très clairement affichée par les édiles dès la création de la galerie et elle éclaire le caractère identitaire de l'institution, caractère déjà observé par Chantal Georgel pour l'ensemble des musées du XIX^e siècle : elle les caractérise comme des « lieux d'identité » qui revendiquent « un ancrage local »¹⁴⁰ et où « triomphent les artistes locaux »¹⁴¹. Se dessine donc ici un deuxième

¹³⁵ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin du 15 mars 1864, coll. part.

¹³⁶ Parage, *Histoire des musées d'Angers...*, p. 9.

¹³⁷ Jouin, *David d'Angers...*, t. 1, p. 499.

¹³⁸ André Bruel, *Les Carnets de David d'Angers*, Paris, 18868, t. II, p. 54. Cité par Pinget, chap. cit., dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 259.

¹³⁹ *Procès-verbal de l'inauguration de la galerie David au muséum d'Angers*, Angers, 1839, p. 14. Cité par Guillaume Parage dans *Les musées d'Angers...* (2019), p. 29

¹⁴⁰ Georgel, « Le musée, lieu d'identité » dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 105.

¹⁴¹ Georgel, « Le musée, lieu d'identité » dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 107.

trait caractéristique de la galerie David : l'appropriation municipale et locale du patrimoine artistique de David d'Angers. La galerie David inaugure en France la création de nombreux musées d'artistes étudiés par Anne Pinget¹⁴². En effet, la galerie d'Angers est le premier musée français consacré à un sculpteur de son vivant ; en Europe, les seuls cas existants¹⁴³ à cette période sont le musée d'Antonio Canova à Possagno, construit de 1831 à 1836, et celui de Bertel Thorvaldsen à Copenhague, édifié de 1838 à 1848. Le musée David fait donc la gloire de la municipalité à un double titre : parce qu'il exalte l'artiste angevin dont la gloire internationale rejaille sur sa cité natale, et parce qu'il est un cas rare dans l'Europe du XIX^e siècle à présenter une telle concentration des œuvres d'un seul artiste. Dans la préface à la *Notice* du musée des beaux-arts d'Angers, Henry Jouin souligne la particularité et le rayonnement de ce musée quand il indique en termes religieux : « La Galerie David !... Recueillons-nous un instant sur le seuil de ce musée unique dans toute l'Europe, et qui suffirait à lui seul pour illustrer notre ville »¹⁴⁴. Son lyrisme, outre qu'il lui fait omettre la présence en Europe des musées de Canova et de Thorvaldsen, semble ne faire aucun cas des autres fonds des musées d'Angers et en particulier la riche collection de peinture qui constitue pourtant, dès la Restauration, la part de loin la plus importante des œuvres du musée¹⁴⁵. Mais il faut aussi reconnaître avec lui le caractère exceptionnel d'une telle collection de sculpture. C'est à partir des années 1830 que le fonds de sculpture s'étoffe considérablement, essentiellement grâce aux envois de David : un catalogue « supplément à la sculpture » est publié en 1832 qui fait passer les 25 numéros d'œuvres sculptées à 46 ; en 1838, la collection compte 67 numéros ; les œuvres de David ne sont pas encore distinguées du fonds de sculpture. C'est en 1839, pour l'ouverture de la galerie Davis, que ses œuvres sont inventoriées dans un catalogue indépendant¹⁴⁶ comptant 280 numéros dont 100 pour les œuvres données par le sculpteur lui-même. En 1842, la collection David, incorporée dans le livret des collections du musée compte 98 numéros

¹⁴² Pinget, chap. cit., dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 259-264.

¹⁴³ Patrick Le Nouène, *Chefs-d'œuvre du Musée des beaux-arts d'Angers : du XIV^e au XXI^e siècle*, Angers Paris, 2004, p. 14.

¹⁴⁴ Jouin, *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers...*, 1870, p. VIII.

¹⁴⁵ Jean-Jacques Delusse, *Nouvelle notice des tableaux du Muséum d'Angers, département de Maine-et-Loire.*, 1820. La collection de peinture compte 232 numéros, répartis en École française (98), École d'Italie (126), Écoles flamande, hollandaise et allemande (185), École incertaine (232), contre 70 numéros pour la gravure et 25 numéros seulement pour la sculpture.

¹⁴⁶ Jean-Michel Mercier, *Galerie David, avec un supplément à la notice des tableaux du muséum d'Angers*, Angers, 1839.

pour les « ouvrages » et 339 numéros pour la collection de médailles en bronze¹⁴⁷. Par comparaison, la collection angevine de peinture, toutes écoles confondues, compte 298 numéros. Outre cette richesse monographique exceptionnelle, la galerie David a aussi la particularité qu'elle constitue un ensemble cohérent et distinct au sein du musée des beaux-arts d'Angers : elle est installée en 1839 au rez-de-chaussée dans « un ancien magasin de la Bibliothèque municipale », dans le réfectoire de l'ancien grand séminaire que l'Évêché d'Angers y avait installé à la fin du XVII^e siècle¹⁴⁸. La galerie David est emblématique également dans sa muséographie, typique des pratiques du XIX^e siècle et représentative de la vocation assignée à cet espace. Les photographies qui la représentent témoignent d'une présentation typologique des œuvres, rythmée par les travées de la voûte et les fenêtres du côté droit qui procurent un éclairage latéral [Figure 2, p. 363]. La disposition des œuvres, jouant sur la symétrie, apparaît motivée par un idéal d'homogénéité visuelle (les statues au fond, les bustes devant, les médailles dans l'embrasure des fenêtres). Cette présentation par accumulation illustre un « encyclopédisme identitaire », selon la formule de Roland Shaer, qui permet à une « unité sociopolitique » de construire « sa propre identité dans l'épaisseur de son histoire »¹⁴⁹. L'accumulation des œuvres serait censée dire quelque chose de la production artistique de l'artiste, dans toute son « épaisseur », son intensité et sa complexité. La présentation synoptique et exhaustive des œuvres de la collection dans leur dimension quantitative, loin d'un choix scientifique précis, perdure jusqu'à la fin du XIX^e siècle alors même que la solution de la disposition chronologique émerge à ce moment dans les réflexions muséographiques¹⁵⁰. Preuve qu'elle n'est pas la seule solution, la disposition par accumulation retenue pour la galerie David ne fait pas l'unanimité et Robert David d'Angers, fils du sculpteur, manifeste sa désapprobation à l'égard de cette présentation qu'il observe en 1887 et qu'il qualifie d'« empilage » : « Dans les petites salles du Musée David, surtout, les bustes et les statues sont littéralement les uns sur les autres. Cela nuit à ces œuvres »¹⁵¹. Le fait que l'exposition par accumulation reste, malgré l'existence d'avis contraires et de solutions alternatives, le choix fait pour la présentation des œuvres jusqu'au XX^e siècle renforce le caractère de « reliquaire » qui est

¹⁴⁷ Jean-Michel Mercier, *Notice des tableaux du Muséum d'Angers, département de Maine-et-Loire*, Angers, 1842.

¹⁴⁸ Viviane Huchard, *Musée d'Angers, peintures*, Angers, 1982, p. 3.

¹⁴⁹ Roland Schaer, « Des encyclopédies superposées », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 50.

¹⁵⁰ Bertinet, *Les musées de Napoléon III...*, p. 93 ; Dominique Poulot, « Le XIX^e siècle ou le triomphe du musée », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, EHESS, t. 48, 1993.

¹⁵¹ AM Angers, 2R8. Lettre de Robert David d'Angers à Alexis Maillé, maire d'Angers (Paris, 11 mai 1887).

proposé pour désigner la galerie David : l'objectif qui se dessine est celui de la présentation d'un maximum d'œuvres, traces de la main de l'artiste célébrées comme autant de « reliques » dont la vertu serait fonction de la quantité. La galerie reste dans ce lieu étroit pendant près de 150 ans, jusqu'au 22 mai 1984, date de l'inauguration de la nouvelle galerie David dans l'ancienne abbaye Toussaint située à proximité du musée et accessible depuis le Jardin des beaux-arts.

À l'objectif de conservation des œuvres envoyées par David à sa ville natale en témoignage de sa reconnaissance, s'ajoute bientôt la volonté de présenter un ensemble aussi exhaustif que possible de l'œuvre du sculpteur. Dans sa pratique du don à la ville natale, David est relayé après sa mort ensuite par sa veuve et ses enfants : les dons d'Émilie, de son fils Robert David d'Angers puis de sa fille Hélène Laferme forment une étape importante dans l'accroissement de la collection à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle et marquent la deuxième étape de la réception de l'œuvre de David : celle, posthume, prise en charge par le cercle des proches.

B. Exalter la mémoire de l'artiste : Henry Jouin à l'école d'Émilie David d'Angers.

S'initie une collaboration étroite entre la veuve de l'artiste, Émilie David et Henry Jouin, attiré par les arts et en quête de renom littéraire, dans l'idée de diffuser les œuvres et la mémoire de David d'Angers autant que de le rendre emblématique de l'art angevin.

1. Émilie David : la place de la veuve.

La famille de l'artiste continue, après son décès en 1856, d'entretenir les liens avec la ville d'Angers. Sa veuve, tout d'abord, Émilie née Maillocheau (1812-1879), poursuit l'usage de son mari en signant « David d'Angers ». Elle s'inscrit dans la continuité de l'attachement de son défunt mari pour la ville en réclamant au maire, pour elle et pour ses enfants, la faveur d'être considérés par les Angevins « comme leurs compatriotes¹⁵² en faveur du nom [qu'ils ont] l'honneur de porter ». Émilie ne mentionne pas son origine

¹⁵² AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à Ernest Duboys, maire d'Angers (21 janvier 1856).

angevine qui n'est pourtant pas négligeable : elle est la petite-fille¹⁵³ du conventionnel Louis-Marie de La Révellière-Lépeaux (1753-1824), et se rattache donc à une importante famille de l'Anjou¹⁵⁴. Son grand-père, angevin de naissance, permit à Angers, « par gratitude et par justice », d'être « une des villes les mieux servies et les mieux dotées »¹⁵⁵ par les envois d'œuvres d'art de l'État sous le Directoire. David d'Angers avait d'ailleurs statué le grand-père de son épouse et demandé au maire de placer son buste dans le musée municipal, signe de l'importance que tient le personnage à ses yeux¹⁵⁶. Mais, plus qu'une logique familiale, les liens qu'Émilie garde avec Angers reflètent aussi le combat qu'elle commence à mener pour faire vivre la mémoire de son mari. Cet effort de la part de la veuve de l'artiste est à analyser de près, et Julie Verlaine a déjà montré, pour le XX^e siècle, combien l'étude de l'action des veuves d'artistes est importante dans la réception de l'œuvre de leurs maris :

Les veuves d'artistes sont en quelque sorte le chaînon manquant d'une histoire sociale et culturelle de l'art attentive à la construction des réputations et des goûts artistiques, dont l'étude doit permettre de reconstituer finement les mécanismes complexes de la postérité et de la transmission, de l'histoire et de la mémoire, en somme de la « patrimonialisation » de l'œuvre d'un artiste¹⁵⁷.

Le travail de Julie Verlaine, s'il concerne les veuves d'artistes au XX^e siècle, n'en présente pas moins des éléments éclairants dans l'analyse de l'action d'Émilie David dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'étude du rôle d'Émilie dans la survivance de la mémoire de son mari permet d'identifier deux points importants : premièrement, son rôle dans l'enrichissement du musée David par sa qualité de détentrice des droits patrimoniaux et moraux de son mari, et secondement, la place fondamentale du témoignage dans la

¹⁵³ Caso, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire*, op. cit., p. 15. ; Huchard, *Galerie David d'Angers*, op. cit. p. 81 : « Le 30 juillet 1831, David avait épousé à Paris, la petite-fille du Conventionnel, Émilie Maillocheau, élevée par ses grands-parents. »

¹⁵⁴ MBAA, centre de documentation, INV 2017.0.177.15, faire-part de décès de P.-J. David : le faire-part de décès du sculpteur qu'Émilie envoie le 19 janvier 1856 porte le nom de parents nommés Larevellière et Larevellière-Lépeaux, et en particulier celui de Victorin Larevellière (1791-1867), né à Angers, député de Maine-et-Loire dans les années 1830, et plus tard maire d'Avrillé.

¹⁵⁵ « Rapport du jury de la Société industrielle », *Bulletin de la Société industrielle*, 1838, p. 362-380, cité par Patrick Le Nouëne, *Chefs-d'œuvre du Musée des beaux-arts d'Angers: du XIV^e au XXI^e siècle*, Angers Paris, 2004.

¹⁵⁶ Huchard, *Galerie David d'Angers*, p. 81 : David, ayant réalisé un buste du grand-père de son épouse, en envoie un tirage en bronze en août 1831 au musée d'Angers. Il indique au maire : « C'est à lui que la ville d'Angers doit son musée. Aussi je crois que sa place doit être dans le musée ».

¹⁵⁷ Julie Verlaine, « Parler d'un homme, exister comme femme. Les veuves d'artistes : témoins, « muses », expertes », *Sociétés & Représentations*, t. 46, 2018.

construction de la mémoire de l'artiste défunt. Enfin, l'étude du rôle de la veuve dans le cas d'Émilie permet de mettre en lumière la singularité du rôle d'Henry Jouin auprès d'elle. En tant que veuve, Émilie est l'héritière des biens de David d'Angers, comme l'indique Véronique Boidard : « L'inventaire après décès de David répertorie tout ce qui se trouvait au domicile du couple, rue d'Assas et dans les ateliers attenants, et qui resta la propriété d'Émilie, sauf ce qui se trouvait dans la chambre de Robert »¹⁵⁸. Toutefois, Émilie est contrainte par la dernière volonté de son mari : elle est en effet « tenue par le testament de David à ne pas faire de vente publique d'œuvres d'art »¹⁵⁹. Elle adopte donc la même politique de don que l'artiste et cède rapidement « de nombreuses œuvres sculptées, essentiellement des bustes et des médaillons », en respectant ainsi « la ligne de conduite fixée par son mari en s'occupant prioritairement des œuvres sculptées »¹⁶⁰. David d'Angers avait même enjoint ses héritiers, dans son testament, à « faire pour la ville d'Angers ce qu'ils croiront le plus convenable et le plus conforme à [son] attachement pour l'Anjou »¹⁶¹. Émilie cède donc la plupart des œuvres d'art qui lui restent à la ville d'Angers et revient sur sa soumission à la volonté de son mari en 1877 : « Nous envoyâmes à Angers tout ce dont nous pouvions disposer »¹⁶². Jacques de Caso nuance toutefois cette assertion en précisant que « de nombreux plâtres sont envoyés à Angers, à Saumur, à Marseille »¹⁶³. Quoiqu'il en soit, cette phrase d'Émilie en 1877 révèle un autre aspect du mimétisme de la veuve à l'égard de son défunt mari : elle cultive, à la suite du sculpteur lui-même, la posture de l'artiste désintéressé, à propos duquel elle écrit en 1864 : « S'il est mort sans laisser de patrimoine, c'est parce qu'il avait répandu partout les œuvres de son génie et pensé plus à la gloire qu'à la fortune¹⁶⁴ ». Enfin, elle achève sa politique de don à l'égard de la ville en

¹⁵⁸ Véronique Boidard, *Les dessins de Pierre-Jean David d'Angers, une étape de création*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Barthélémy Jobert, Sorbonne Université, 2019. Extrait de thèse communiqué par l'auteur et intitulé : « Les donations d'Émilie David (1812-1879) : le respect des consignes ».

¹⁵⁹ Caso, « L'inventaire après décès de David d'Angers et quelques remarques », *Gazette des beaux-arts*, 1980, p. 85-97 (91).

¹⁶⁰ Boidard, « Historique du fonds », dans Isabelle Lemaistre, Marie-Pierre Salé, et Véronique Boidard, *David d'Angers : dessins des musées d'Angers*, Paris, 2013, p. 26.

¹⁶¹ Extrait de son testament reproduit dans l'Inventaire après décès du 5 janvier 1856, AN, Minutier Central, ét. LIX, liasse 608, p. 77. Cité par Boidard, « Historique du fonds », dans Lemaistre, Salé et Boidard, *David d'Angers, dessins du musée d'Angers...*, p. 26.

¹⁶² Lettre d'Émilie David d'Angers à Henry Jouin non datée mais probablement vers 1877, coll. part.

¹⁶³ Caso, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire*, Paris, 1988, p. 15-16.

¹⁶⁴ Lettre d'Émilie David d'Angers à Henry Jouin (15 mars 1864), coll. part.

léguant au musée par son testament deux dessins de son mari¹⁶⁵ et un objet personnel¹⁶⁶. Les legs menés par Émilie David permirent en tous cas l'enrichissement du fonds de la galerie David, ce qui illustre la conclusion tirée par A. Pingéot selon laquelle « la réalisation d'un musée personnel fut rarement le fait du sculpteur, mais plus souvent celui de sa famille, de son entourage [...] ou de la collectivité¹⁶⁷ ». Outre les dons réalisés par la veuve, il importe de souligner que la première entreprise de diffusion de l'œuvre de David est le fait de la veuve qui cherche à diffuser l'œuvre de son mari par la lithographie de ses œuvres, entreprise inachevée et vraisemblablement peu fructueuse, mais qui témoigne de l'activisme de la veuve dans la diffusion et dans la patrimonialisation de l'œuvre de son mari. J. de Caso souligne bien la volonté de la veuve de « mémorialiser » l'œuvre de David et les efforts faits par la famille pour « acquitter une dette morale »¹⁶⁸. Outre son rôle dans l'enrichissement de la collection des œuvres de David au musée d'Angers, l'action d'Émilie donne aussi une tonalité particulière à la célébration de la mémoire de l'artiste angevin. J. Verlaine le montre bien : le rôle des veuves est un rôle de transmission de souvenirs, de témoignages qui contribuent à humaniser la figure de l'artiste disparu : c'est ce qu'Émilie fait par la communication de ses souvenirs, et sur lesquels nous reviendrons plus loin. Ce qui fait la particularité d'Émilie et en quoi elle se distingue des veuves d'artiste du XX^e siècle étudiées par J. Verlaine, c'est que la valorisation du nom du défunt ne s'accompagne pas d'une émancipation de la veuve. Émilie se sent effectivement investie d'une « mission [...] de mémoire, de promotion et de valorisation de l'œuvre de [son] conjoint disparu »¹⁶⁹, et il est d'ailleurs intéressant de remarquer que sa mission s'incarne en premier lieu auprès du public angevin, en rappelant l'attachement que l'artiste portait à l'Anjou : « Rien n'était plus précieux pour mon mari que l'estime et l'affection de ses compatriotes », écrit-elle au maire d'Angers¹⁷⁰. Cependant, Émilie ne se charge pas elle-même de l'entreprise d'écriture et de narration de ses souvenirs, qui est perçue dans le cas des veuves

¹⁶⁵ Boidard, *ibid.*

¹⁶⁶ AM Angers, 2R6. Extrait du registre des délibérations du conseil municipal (Angers, 1^e août 1879) : « Madame veuve David d'Angers a, par son testament olographe du 21 mai 1874, légué au musée d'Angers, en souvenir de l'affection profonde de David d'Angers pour sa ville natale, plusieurs dessins et portraits et enfin une bague antique ».

¹⁶⁷ Pingéot, « Les sculpteurs créent leur propre musée » dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p.264.

¹⁶⁸ Caso, *David d'Angers...*, 1988, p.16.

¹⁶⁹ Verlaine, *Parler d'un homme...*, 2018, p. 137.

¹⁷⁰ AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à Ernest Duboys, maire d'Angers (21 janvier 1856).

du XXe comme une « activité libératoire et valorisante »¹⁷¹ : la veuve ici n'est pas directement l'auteur du discours de célébration de son mari défunt, mais elle décide de le faire par l'intermédiaire d'Henry Jouin qui devient, dès les années 1860, le dépositaire et en quelque sorte le scribe des souvenirs d'Émilie David : c'est à ce titre que le cas d'Émilie diffère de celui des veuves du XXe siècle étudiées par J. Verlaine, et c'est comme cela qu'elle est probablement plus représentative de son époque. De manière symptomatique, Émilie meurt en 1879, soit peu de temps après la publication de la biographie de David d'Angers, et juste avant l'inauguration de la statue de son mari sur la place de Lorraine à Angers, commandée trois ans plus tôt : comme si elle estimait sa mission terminée et sa dette mémorielle acquittée.

2. Exalter la mémoire du héros local.

Il semble que ce soit en 1860 que débute la correspondance d'Henry Jouin avec la veuve de l'artiste. En août 1860, soit quatre ans après le décès de l'artiste, Henry Jouin adresse à Émilie David des vers en l'honneur de son mari. À ce moment-là, Émilie est dans l'attente de l'inauguration d'un monument officiel à Angers à la gloire de David et commandé en 1858 à son ancien élève, le sculpteur Toussaint. La municipalité d'Angers décide, dès le 18 janvier 1856, douzième jour après la mort de David d'Angers (6 janvier 1856), de placer un buste du sculpteur angevin « dans la galerie du musée contenant ses œuvres¹⁷² » en « témoignage public de regret et de reconnaissance¹⁷³ », cela cause une joie profonde à la veuve qui l'exprime ouvertement au maire¹⁷⁴. Au don que fait, en janvier 1856, le sculpteur Armand Toussaint (1806-1862), ancien élève « chéri¹⁷⁵ » de David, d'un buste en terre cuite à l'effigie de son maître¹⁷⁶, s'ajoute une commande officielle, à l'automne 1858, d'un

¹⁷¹ Verlaine, *Parler d'un homme...*, 2018, p. 139.

¹⁷² AM Angers, 2R6. Lettre du sculpteur Armand Toussaint au maire d'Angers (Paris, 20 janvier 1856).

¹⁷³ AM Angers, 2R6. Lettre d'Ernest Duboys, maire d'Angers à Émilie David d'Angers (Angers, 18 janvier 1856).

¹⁷⁴ AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à Ernest Duboys, maire d'Angers (21 janvier 1856) : « Rien n'était plus précieux pour mon mari que l'estime et l'affection de ses compatriotes, aussi cet hommage spontané rendu par les Angevins à sa mémoire nous touche-t-il profondément. »

¹⁷⁵ AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à Ernest Duboys, maire d'Angers (13 février 1856). Elle ajoute en post-scriptum : « M. Toussaint, d'après le vœu de mon mari, a été chargé par moi de l'exécution de ses travaux inachevés ».

¹⁷⁶ AM Angers, 2R6. Lettre du sculpteur Armand Toussaint à Ernest Duboys, maire d'Angers (Paris, 20 janvier 1856).

« buste colossal de David d'Angers destiné au Musée d'Angers¹⁷⁷ » passée au même Armand Toussaint¹⁷⁸. Mais l'installation de ce buste dans la galerie David ne donne lieu à une cérémonie solennelle¹⁷⁹ que le 12 mars 1863¹⁸⁰, jour anniversaire de la naissance du sculpteur, et à laquelle Toussaint, mort depuis 1862, n'assiste pas. Tout ce temps écoulé entre 1856 et 1863 paraît long à la veuve qui s'impatiente, très désireuse de voir la ville d'Angers se charger officiellement d'un hommage public à la mémoire du sculpteur. Elle écrit en 1862 qu'elle nourrit un « ardent désir de voir enfin placer ce buste attendu depuis près de sept ans »¹⁸¹. Quand il lui écrit en 1860, Henry Jouin connaissait-il les dispositions psychologiques de la veuve, alors établie à Paris, et avait-il conscience de répondre à ses attentes ? Cela est fort peu probable. Seule la réponse d'Émilie conservée dans le fonds privé des archives de Jouin renseigne sur l'épisode : elle accueille ses vers avec beaucoup d'émotion et de reconnaissance. Tout ce qui concourt, pour elle, à rendre hommage à son défunt mari est une consolation autant qu'un juste retour de la générosité dont a fait preuve David à l'égard de sa ville. La réponse d'Émilie aux vers de Jouin constitue le tout premier courrier de leurs échanges épistolaires¹⁸², et Émilie investit d'emblée les prémices de son œuvre écrite sur David d'Angers d'une dimension hautement mémorielle : « Rien ne peut m'être plus précieux que l'assurance du souvenir de ses compatriotes qu'il aimait tant »¹⁸³. Surprenante au premier abord, la démarche d'Henry Jouin d'écrire à la veuve qu'il ne connaît vraisemblablement pas s'explique à deux égards. D'abord, considérée dans l'ensemble de sa correspondance, cette initiative épistolaire n'est pas isolée : il pratique à plusieurs reprises et à différentes étapes de sa carrière l'envoi de ses vers ou de ses écrits à des personnalités dans le but d'obtenir une recommandation et un avancement dans le domaine professionnel. Par ailleurs, Henry Jouin n'est pas le premier que l'art de David

¹⁷⁷ AM Angers, 2R6. Lettre du chef de la division des beaux-arts à Ernest Duboys, maire d'Angers (Paris, 23 octobre 1858) : « J'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre d'État vient de décider, sur ma proposition, qu'un bloc de marbre blanc statuaire, de première qualité d'Italie, serait livré à M. Toussaint ».

¹⁷⁸ MBAA, numéro d'inventaire : MBA J 743 (J1881)S.

¹⁷⁹ AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à René Montrieux, maire d'Angers (Paris, 14 décembre 1862) : « J'ai reçu [...] vos intentions bienveillantes de donner toute la solennité possible à cette fête de famille ».

¹⁸⁰ BM Angers, Rés. A31606 (1). Inauguration du buste de David d'Angers dans la galerie de sculpture du Musée, le 12 mars 1863, Angers, 1863.

¹⁸¹ AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à René Montrieux, maire d'Angers (Paris, 14 décembre 1862).

¹⁸² Les lettres d'Émilie conservées dans la collection particulière du fonds Jouin représentent environ 150 feuillets.

¹⁸³ Lettre d'Émilie David d'Angers à Henry Jouin (10 août 1860), coll. part.

inspire : J. de Caso indique la présence à la Bibliothèque municipale d'Angers d'un dossier de poèmes manuscrits adressés à David par des auteurs « populistes » et y voit le signe de la renommée de David dans les classes sociales inférieures¹⁸⁴. En 1860, Henry Jouin n'a pas encore vingt ans et, d'après Léon Cosnier, il a commencé sa carrière « comme expéditionnaire à la Commission des Ardoisières », où « il se résign[e] pendant trois ans à copier des comptes et des factures, sans espoir d'avancement » en menant une tâche « si contraire à ses goûts littéraires et artistiques »¹⁸⁵. Jouin, visiblement doué pour les lettres, cherche très vraisemblablement un exutoire à sa situation et un moyen de répondre à l'ambition qu'il nourrit depuis ses études à Mongazon et que nourrissait déjà son père pour lui : lui-même rapporte en effet qu'Amédée-Marin avait été marqué par les « succès obtenus, dans la carrière des lettres ou de l'art, par tels jeunes hommes dont l'humble origine leur était connue¹⁸⁶ ». De fait, on observe que le recrutement des intellectuels au XIX^e siècle se fait dans des milieux plus humbles, notamment dans le domaine des lettres et des arts qui offrent des carrières « considérées dans la conscience commune du temps comme les plus ouvertes des professions à statut bourgeois » et le meilleur moyen de réussite grâce au seul talent, comme le remarque Christophe Charle¹⁸⁷. Henry Jouin connaît probablement ces personnalités angevines qui parviennent à une renommée parisienne et il doit entretenir l'idée que les arts et les lettres peuvent être un moyen de sortir de sa condition d'expéditionnaire en milieu industriel. Mais outre une potentielle stratégie d'élévation sociale, préside aussi à sa démarche un attachement plus intime à la mémoire du sculpteur angevin qu'il a appris à connaître, depuis son enfance, par ses visites au « Musée David ». Comme l'indique Thierry Laugée, « l'attachement précoce de Jouin pour le statuaire est donc révélateur de celui d'une génération d'Angevins qui fréquentait son œuvre plus que l'homme »¹⁸⁸. Il est tout à fait significatif de remarquer que le musée des beaux-arts

¹⁸⁴ Caso, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire...*, note 14, p. 38.

¹⁸⁵ Léon Cosnier, « Une famille chrétienne », *Mémoires de la Société d'agriculture, de sciences et arts d'Angers* (Tome XXV, année 1883), p. 347.

¹⁸⁶ Jouin, *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs*, p. 22-23 : « M. Jouin, toujours occupé de l'avenir de ses trois fils, ne cessait de s'entretenir avec sa femme des succès obtenus, dans la carrière des lettres ou de l'art, par tels jeunes hommes dont l'humble origine leur était connue. La notoriété précoce du poète angevin Julien Dailière, d'Eugène Lenepveu, le peintre d'histoire, plus tard membre de l'Institut, et qui débutait alors par l'obtention du second prix de Rome, éveillaient chez M. Jouin de vagues espérances de renom pour ses propres enfants ».

¹⁸⁷ Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle* (Paris : Éditions du Seuil, 1991), p. 270-71.

¹⁸⁸ Thierry Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », dans *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, éd. Ivanne Rialland, Paris, 2012.

d'Angers joue ici son rôle de médiateur artistique et culturel auprès des populations locales qui est, dans le cas de Jouin, moteur d'une ascension sociale, en même temps qu'il est aussi le lieu du culte local rendu à David. En définitive, la démarche de Jouin avalise cette conclusion enthousiaste de Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899), inspecteur des musées de province depuis 1852 : « Le développement inouï des musées de province a fait éclore, dans tous les grands centres d'étude de nos départements, une ardeur merveilleuse vers les recherches d'art¹⁸⁹ ». Elle illustre aussi la formule de C. Georgel selon qui le musée au XIX^e siècle est pensé d'abord comme un « lieu d'étude »¹⁹⁰. Enfin, l'intérêt que Jouin porte à David d'Angers est vraisemblablement servi par le réseau de sociabilité qu'il développe dans les œuvres ouvrières où il est actif : il semble en effet qu'il ait été mis en relation avec Émilie David par l'angevin Victor Pavie (1808-1886), avocat puis imprimeur-libraire, correspondant de longue date de P.-J. David¹⁹¹, proche de la famille et éditeur de la première publication sur David d'Angers, du vivant même de l'artiste¹⁹². Jouin a pu le côtoyer à la conférence saint-Vincent de Paul car J. de Caso identifie l'appartenance de Pavie à la conférence d'Angers au moins dès 1840¹⁹³, et Henry Jouin y accompagne sa mère probablement dès la fin des années 1850¹⁹⁴. D'ailleurs, plus tard, sa correspondance avec Victor Pavie évoquera à plusieurs reprises leur « confraternité » dans l'œuvre¹⁹⁵. Dernier élément en faveur de cette hypothèse, Pavie est mentionné dès la deuxième lettre d'Émilie David à Henry Jouin comme « notre excellent ami M. Pavie »¹⁹⁶ : tout porte à croire que c'est donc bien Pavie qui joue en 1860 le rôle de médiateur entre le futur biographe et la veuve.

¹⁸⁹ Philippe de Chennevières, « Les musées de province », *Gazette des beaux-arts*, février 1865, p. 120, présenté par Arnaud Bertinet dans McWilliam et al., *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit.

¹⁹⁰ Georgel, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », dans *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 59.

¹⁹¹ Caso et Marais (éd.), Pavie, *Lettres à David (d'Angers)...*, : la correspondance couvre la période 1825-1854.

¹⁹² Maillard, *Étude sur la vie et les ouvrages de David...*, 1838.

¹⁹³ Maillard, *Étude sur la vie et les ouvrages de David...*, p. 28.

¹⁹⁴ Cosnier, « Une famille chrétienne »..., p. 347.

¹⁹⁵ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie : « La lettre d'affaire terminée, le confrère de Saint Vincent de Paul se retrouve et ose vous prier de ne pas l'oublier auprès des confrères angevins » (Paris, 26 octobre 1875).

¹⁹⁶ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 20 août 1860), coll. part.

3. Faire connaître David, publier ses œuvres.

Le premier mouvement d'Henry Jouin au début des années 1860 est de faire publier un ouvrage contenant les reproductions des œuvres du sculpteur. Il est remarquable que la publication de ses sculptures soit la première initiative des différents défenseurs de la mémoire de David : Émilie et Robert les premiers conçoivent chacun ce dessein. L'étude rapide de ces premières initiatives est intéressante pour ce qu'elle dit de la construction d'une fortune critique posthume avec une économie de moyens matériels et scientifiques au milieu du XIX^e siècle. La première entreprise de reproduction imprimée des œuvres est donc à l'initiative d'Émilie David, signe encore une fois de la place prééminente de la veuve dans la diffusion posthume d'un artiste. Elle finance en 1856 la publication des *Œuvres complètes de P. J. David d'Angers* reproduites par les lithographies d'Eugène Marc (1819-1885), ancien élève de son mari¹⁹⁷. Le choix fait par Émilie du procédé lithographique, et non photographique, pour la reproduction des œuvres est probablement motivé par des raisons financières. En effet, d'après Virginie Bourget, « l'imprimerie photographique était beaucoup plus onéreuse que la fabrication d'un livre illustré de gravures ou de lithographies » ; l'auteur indique également que le livre photographique « ne sut trouver un public suffisant dans les cercles susceptibles d'y être intéressés, celui des artistes, des amateurs, des historiens et des scientifiques »¹⁹⁸. C'est donc par mesure d'économie et par souci de diffusion qu'Émilie David se lance dans le financement de la publication des reproductions lithographiques. Or, l'entreprise se révèle laborieuse et lui cause maintes difficultés, notamment d'ordre financier : « J'ai fait tous mes efforts pour que cette publication si importante fût le mieux possible. Je me suis lancée dans une entreprise fort grave pour une femme surtout : tous les frais, tous les arrangements sont à ma charge. Mon éditeur s'occupe seulement du placement et des détails du tirage auxquels je n'entends rien »¹⁹⁹. Le produit fini est un imposant in-folio composé des six livraisons trimestrielles de vingt-cinq planches chacune, soit un total de cent-cinquante planches lithographiques présentées au début de chaque livraison par un sommaire indiquant le

¹⁹⁷ BnF, département des estampes et de la photographie, FA 49-PET FOL. Eugène Marc, *Œuvres complètes de P. J. David d'Angers, statuaire... lithographiées par Eugène Marc*, éd. Émilie David d'Angers, Paris, 1856.

¹⁹⁸ Virginie Bourget, « L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée » (Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2007), p. 43.

¹⁹⁹ MBAA, centre de documentation, INV 2017.0.177.13. Lettre d'Émilie David d'Angers probablement à Jules Dauban, conservateur du musée d'Angers (Paris, 1858).

titre de la sculpture avec le nom du matériau utilisé, la date et la localisation de l'œuvre. Cependant, s'ajoutant aux difficultés de conception, la réception de l'ouvrage est décevante. J. de Caso rapporte cette confession d'Émilie à Mme Hugo : « L'ouvrage est accueilli avec un enthousiasme des plus modérés »²⁰⁰. Aussi, quand Henry Jouin fait part à Mme David de son projet de faire reproduire et publier les œuvres de David, elle lui refuse son aide et l'en dissuade fortement²⁰¹. En 1867, dix années plus tard, c'est un livre photographique que Robert David d'Angers (1833-1912), fils du sculpteur, fait paraître : le livre est moins ambitieux que le projet des *Œuvres complètes* de sa mère : il propose la reproduction de la seule collection de médaillons réalisée par son père²⁰². L'ouvrage présente cinquante-trois planches portant chacune les représentations de neuf médaillons, sans doute²⁰³ photographiés par Étienne Carjat (1828-1906). Cette publication est à replacer dans le contexte de la démocratisation de la photographie qui, avec la diffusion de catalogues photographiques d'œuvres d'art comme ceux d'Adolphe Braun (1812-1877) dans les années 1860²⁰⁴, entraîne une « dématérialisation de l'œuvre » qui devient « un pur objet de contemplation, loin de l'appréhension concrète »²⁰⁵. Dans le livre de Robert, le classement des médaillons est fait par ordre alphabétique des sujets représentés dont seul le patronyme figure sous la photographie, le reste des informations étant référencé dans les onze pages de « Table des planches » à la fin de l'ouvrage. Dans ces tables, le discours critique ou scientifique est absent, et les indications fournies se limitent aux seuls noms développés des modèles, à la mention de leur profession et à leurs dates de naissance et de mort ; le résultat produit est une authentique galerie des portraits qui se justifie par elle-même. Ce qui apparaît ici est bien ce que souligne J. de Caso : la gloire posthume de David passe d'abord et avant tout par ses médaillons qui sont publiés pour la première fois dans la publication de Robert, et dont la « diffusion soutenue [...] par les industriels et les marchands, cela, avant tout, dans les institutions, musées et bibliothèques, qui acquièrent la grande série des

²⁰⁰ Lettre d'Émilie David à Mme Hugo du 14 juillet 1857, archives de la maison de Victor Hugo. Cité par Caso dans *David d'Angers, l'avenir de la mémoire...*, 1988, p. 16.

²⁰¹ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 20 août 1860), coll. part.

²⁰² Robert David d'Angers, *Les médaillons de David d'Angers*, préface par Edmond About, Paris, 1867.

²⁰³ La supposition est faite dans la notice bibliographique de la Bibliothèque nationale de France.

²⁰⁴ Rome, Palais du Vatican (1869), Musée du Louvre (1869), Musée de Colmar (1869), Musée de Bâle, reproduction des dessins des grands maîtres, catalogue (1868), Milan, Académie des beaux-arts, Palais Brera (1868), Florence, Galerie des Uffizii (1868).

²⁰⁵ Conférence inaugurale de Jean-Claude Chirollet dans *L'art et les artistes face au pouvoir politique et aux politiques culturelles : Actes du colloque organisé au Musée Municipal par la section beaux-arts des Amis de la Bibliothèque et du Musée de Saint-Dié, les 13 et 14 mars 1992*, Saint-Dié, 1993, p. 18.

médailles²⁰⁶ ». Le ton de la publication de Robert parue trois ans avant la propre publication de Jouin est déjà significatif. La préface rédigée par Edmond About (1828-1885) qui connut le sculpteur de son vivant, est à ce titre très éclairante : elle constitue par ailleurs le premier texte biographique publié sur David d'Angers après sa mort, et Henry Jouin s'y réfèrera pour rédiger sa courte biographie du sculpteur qu'il insère dans sa *Notice du musée* de 1870. Cette préface d'About donne le ton et ses propos liminaires, très volontiers laudatifs, sont caractérisés par un lyrisme emphatique et manifestement partial : « Il y a onze ans que le plus grand statuaire de notre siècle est passé de la vie à l'immortalité ». Voilà l'état des lieux historiographique de l'œuvre de David d'Angers avant la publication de la *Notice* d'Henry Jouin. La publication imprimée des œuvres de David constitue pour le moment l'instrument principal des premiers artisans de la gloire posthume de David d'Angers, issus de la sphère familiale. C'est dans cette veine « inventorialiste » et dithyrambique initiée par les publications d'Émilie et de Robert, mais en s'étant débarrassé des contraintes de leur reproduction iconographique, qu'Henry Jouin s'attelle à son projet de rédaction du catalogue du musée d'Angers, agrémenté d'une notice biographique sur l'artiste angevin. Le musée est en effet à cette époque le lieu républicain de la conservation des œuvres de la collectivité démocratique, comme le conservatoire de la mémoire locale.

C. Le musée : patrimoine local, instrument social et foyer patriotique.

Henry Jouin ayant lui-même découvert l'art de David, source de son enthousiasme, dans le musée municipal, a probablement une conscience très personnelle de l'importance des musées dans l'environnement municipal comme source d'émerveillement et d'édification. Son sentiment correspond aux réflexions qui ont cours à cette époque sur le rôle des musées comme source de progrès social démocratique. Dans sa dimension de publicité et d'instruction, le catalogage des œuvres du musée a dû apparaître à Henry Jouin comme le meilleur moyen d'accorder une plus grande accessibilité aux œuvres de David. Entre promotion du patrimoine angevin et éducation du visiteur, le livret de 1870²⁰⁷ incarne le développement d'une discipline scientifique d'histoire de l'art teintée d'une forte dimension

²⁰⁶ Caso, *David d'Angers et l'avenir de la mémoire...*, 1988, p. 16.

²⁰⁷ Jouin, *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers...*, 1870.

patriotique, et illustre la conception du patrimoine tel qu'il se développe dans le laboratoire des provinces, avec toutefois l'influence centralisatrice du Louvre : la publication de la notice de Jouin s'inscrit en effet dans le contexte plus vaste du catalogage des collections des musées de province en France au XIX^e siècle. L'étude des sources de Jouin, enfin, permet de mieux comprendre la nature de sa publication.

1. La pratique du catalogue dans les musées de provinces.

Le catalogue de musée apparaît et se normalise au XIX^e siècle. L'usage de dresser l'inventaire raisonné des œuvres existe dès le XVIII^e siècle sous diverses terminologies qui témoignent de l'évolution de la pratique. Comme l'indique Daniel Ternois, « on sait que les catalogues sont apparus au XVIII^e siècle sous les formes du livret de Salon et du catalogue de vente²⁰⁸ ». Au début du XIX^e siècle, le terme *catalogue* est donc employé plutôt dans le contexte des ventes publiques. Dominique Poulot en souligne l'usage très particulier chez les marchands d'art depuis la fin du XVIII^e siècle, dans une démarche rhétorique et commerciale de mise en valeur d'une collection²⁰⁹. Toutefois, les différentes définitions contemporaines du mot ne précisent pas cet usage particulier et proposent un sens plus général du terme : les dictionnaires des années 1860 et 1870 désignent une « liste d'inscription dans un registre »²¹⁰, ou un « dénombrement par ordre »²¹¹ sans mentionner une dimension d'appartenance à une collection ou un usage précisément commercial. Ils définissent la simple réalisation d'une liste selon une hiérarchisation intellectuelle. Le terme *notice* en revanche présente un sens plus précis et comporte la mention de l'usage intellectuel, la dimension unitaire, et l'appartenance à une collection : « Notice : 4. En librairie, la liste imprimée des œuvres d'un cabinet, quand elle n'est pas assez étendue pour former un catalogue »²¹². C'est ce terme de *notice* qui est symptomatiquement retenu dans les titres des différentes publications de catalogue d'œuvres d'art au milieu du XIX^e siècle. C'est surtout avec les nationalisations des œuvres d'art sous la Révolution qu'émerge l'impératif du catalogage pour identifier les richesses de la République : ainsi, dès le 13

²⁰⁸ Daniel Ternois, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *Histoire de l'art* 1, n° 1 (1988) : p. 103-9.

²⁰⁹ Poulot, *Une histoire des musées de France*, op. cit. p. 25. « Le catalogue produit [...] la conscience de la collection chez le collectionneur. »

²¹⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 1, 1873.

²¹¹ Pierre Larousse, *Nouveau dictionnaire de la langue française, suivi de notes scientifiques, étymologiques, historiques...*, Paris, 1863.

²¹² Larousse, *Dictionnaire...*, 1863.

octobre 1790, l'Assemblée nationale lance-t-elle dans toute la France une entreprise d'inventaire des « monuments des sciences et des arts », projet certes irréalisable mais significatif d'une prise de conscience et de l'émergence d'un besoin²¹³. La pratique de l'inventaire des œuvres au XIX^e siècle s'inscrit donc dans la construction d'un patrimoine national qu'il s'agit de dénombrer pour le préserver et elle illustre la tension entre décentralisation de l'art et processus de recensement des richesses de l'État. Dans le contexte des envois d'œuvres d'art, le catalogue permet à l'administration centrale de connaître les collections d'un musée de province afin de lui envoyer des œuvres qui puissent les compléter et les enrichir de manière pertinente. Le rôle du conservateur sous le second Empire se précise ainsi dans une double mission, non seulement d'enrichissement et de présentation des collections, mais aussi d'inventaire des œuvres et de publication de catalogues. Les premières initiatives de catalogage viennent de l'administration centrale du Louvre et plus particulièrement de Nieuwerkerke qui impose aux conservateurs des musées impériaux, dès février 1850²¹⁴, la réalisation des inventaires de leurs collections. Se constitue dans ce contexte le modèle du catalogue : le marquis de Chennevières, entré au Louvre depuis 1846 et futur inspecteur des musées de province, en donne un premier dans ses *Travaux [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre* publiés en 1848. Pour lui, l'archétype de l'inventaire se trouve dans les catalogues des premières expositions au Louvre des tableaux acquis pendant les campagnes d'Italie dans les premières années de la République²¹⁵. Peu après, se constitue un modèle plus précis de catalogue avec les *Notices de tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre* publiées en trois volumes de 1849 à 1855 par Frédéric Villot (1809-1875), conservateur du département des peintures jusqu'en 1861. Comme le souligne A. Bertinet, cette publication constitue un « schéma type de catalogue et de notices de catalogue réutilisé tout au long du Second Empire », où l'auteur « revendique l'étude scientifique des collections »²¹⁶. Villot précise en effet s'inscrire dans le contexte des démarches de « critiques éminents » qui s'attachent à « réfuter des erreurs » et à donner le « goût des études sérieuses »²¹⁷. Cette démarche scientifique se double d'une revendication de clarté et de rigueur intellectuelle, incarnée

²¹³ Pommier, « Naissance des musées de province », p. 466.

²¹⁴ Bertinet, *Les musées de Napoléon III...*, p. 173.

²¹⁵ Philippe de Chennevières, *Travaux de M. de Chennevières [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre*, Paris, 1848.

²¹⁶ Bertinet, *Les musées de Napoléon III...* p. 176.

²¹⁷ Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, 1849, p. V.

dans l'avertissement liminaire qui détaille les choix réalisés dans l'ouvrage. Le principe qui préside au classement des œuvres est un système scientifique qui répartit les œuvres en trois parties, par Écoles²¹⁸ ; les notices des œuvres sont également structurées et homogénéisées par une division en huit sections. A. Bertinet conclut en montrant le succès de ce modèle dans l'uniformisation de la pratique des inventaires des collections dans les musées impériaux, qui va de pair, au musée du Louvre, avec la spécialisation des départements²¹⁹. À cet usage scientifique et gestionnaire du catalogue, s'ajoute progressivement l'impératif pédagogique. Un élargissement est ainsi donné à la pratique du catalogue à destination du public par Alfred Darcel (1818-1893), conservateur au musée du Louvre depuis 1862, en 1864 : il plaide pour l'édition de livrets bon marché, en plus des catalogues, pour s'adapter aux visiteurs de plus en plus nombreux et pour assurer la publicité des collections²²⁰. Le catalogue devient aussi le support d'aide à la visite des musées et un ouvrage à destination du public mais aussi, plus largement, des amateurs du monde entier. Le marquis de Chennevières insiste sur ce point : « Il ne s'agit point seulement d'écrire un guide du voyageur dans la galerie de tableaux de sa ville, mais un important livre sur la peinture qui intéresse les curieux de l'art dans l'Europe entière et dans tous les temps »²²¹. Le modèle de catalogue réalisé par Villot n'est certes ni le premier, ni le seul, mais il forme un exemple au sein du Louvre et, en province, parce qu'il émane de l'institution artistique de l'État par excellence, il constitue tout de même un référent incontournable que s'approprient les musées de province au cours du XIX^e siècle, comme le souligne Camille Doutremépuich²²². La référence aux musées centraux est d'ailleurs remarquable dans une lettre envoyée par Henry Jouin au maire d'Angers au sujet des conditions de commercialisation de sa *Notice*. À propos du prix de vente, il cite en exemple les différents catalogues du Louvre : « Le Livret de chacune des salles du Louvre est coté 3,50 f. et 4 f. et l'ouvrage complet revient peut-être à 20 francs »²²³. Il cite également celui du musée du

²¹⁸ Frédéric Villot, *Musée Impérial du Louvre. Notice des Tableaux exposés dans les Galeries. I. Écoles d'Italie. II. Écoles Allemande, Flamande et Hollandaise. III. École Française*, Paris, 1853.

²¹⁹ Bertinet, *Les musées de Napoléon III...* p. 178.

²²⁰ Alfred Darcel, « Bulletin bibliographique : Catalogue du musée de Narbonne par M. Tournal » *La Gazette des beaux-arts*, Paris, t. XVII, 1864, p. 471, cité par Bertinet *Les musées de Napoléon III...* p. 179.

²²¹ Philippe de Chennevières, *Travaux de M. de Chennevières [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre*, Paris, 1848.

²²² Camille Doutremépuich, « L'appropriation du modèle du Louvre par les musées de province au tournant du XIX^e siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n° 11 (26 octobre 2017), p.2.

²²³ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 27 juin 1868).

Luxembourg, avant d'établir une comparaison avec le prix de l'ancien catalogue du musée d'Angers. Cette échelle de valeur est caractéristique de l'émulation qui s'exerce entre la capitale et la province. Hormis les inspecteurs des musées de province qui jouent le rôle d'observateurs sans pouvoir coercitif et dont les rapports constituent une source fort éclairante, les musées de province ne font pas l'objet d'une organisation centralisée durant tout le XIX^e siècle²²⁴. La politique d'inventaire de l'administration centrale se diffuse toutefois dans les provinces, encouragée par les édiles parisiens comme le marquis de Chennevières et Clément de Ris qui y voient « l'occasion de dresser un catalogue complet de l'art et de l'histoire de France »²²⁵ ou Arsène Houssaye qui considère le catalogue comme un moyen d'améliorer la conservation des œuvres²²⁶. Outre qu'il répond à un besoin de recensement et de gestion dès le début du XIX^e siècle, le catalogage est aussi le moyen de valoriser les collections et le patrimoine local. À cette période en effet, les musées de province se caractérisent à la fois par une aspiration à l'universalisme sur le modèle du Louvre et par une spécialisation croissante par la concentration sur « le génie de [la] province »²²⁷ selon Chennevières. En résumé, pour les musées des départements, « il s'agit de retracer l'histoire de l'art dans son exhaustivité, à travers quelques œuvres emblématiques, tout en proposant une histoire locale pertinente et également complète »²²⁸. C'est dans cette double veine que se constituent les catalogues de province au XIX^e siècle : ils « adoptent généralement le classement par école, comme celui du Muséum central, tout en devenant le moyen de valoriser les collections »²²⁹.

Malgré le constat pessimiste que dresse Henry Lapauze dans son rapport²³⁰ paru au début du XX^e siècle, C. Georgel souligne que la publication des catalogues de leurs collections « fut pour les musées une préoccupation constante durant tout le XIX^e siècle »²³¹.

²²⁴ Il faut attendre la création en 1905 de la Commission chargée des questions de l'organisation des richesses artistiques dans les musées de province : cf. Gaston Brière, « La commission des musées départementaux », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 7, n° 1 (1905).

²²⁵ Doutremépuich, « L'appropriation du modèle du Louvre par les musées de province au tournant du XIX^e siècle », art. cit.

²²⁶ Géraldine Masson, « Le conservateur de musée de province de la III^e République : vers une professionnalisation ? », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 30 (15 septembre 2016), p. 3 : « En 1879, pour l'inspecteur des musées Houssaye, le mauvais état des collections est la conséquence de ce qu'elles sont méconnues ».

²²⁷ Philippe de Chennevières, « Les musées de province... », p. 122.

²²⁸ Masson, « Le conservateur de musée de province... ».

²²⁹ Doutremépuich, « L'appropriation du modèle du Louvre par les musées de province au tournant du XIX^e siècle », art. cit., p. 6.

²³⁰ Henry Lapauze, *Les Musées de province, rapport, enquête, législation* (Paris : Plon-Nourrit, 1908).

²³¹ Georgel, « Petite histoire des livrets de musée », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 207.

Le musée d'Angers est un des premiers à réaliser un inventaire de ses collections, publié dès 1801 : la *Notice des tableaux du Muséum de l'École centrale du département de Maine-et-Loire*²³² réalisée par Joseph Marchand, professeur de dessin et premier conservateur du musée d'Angers de 1798 à 1804, comporte 228 numéros pour les peintures déjà réparties par Écoles (École d'Italie de 1 à 27 ; École flamande de 28 à 101 ; École française de 102 à 223) et les sculptures (de 224 à 228), et 141 numéros pour le Cabinet de physique. Le classement par écoles est celui que préfèrent « les amateurs et les érudits » et constitue le classement idéal, par rapport au classement purement alphabétique des artistes, mais il est souvent difficile à mettre en œuvre dans les musées²³³ : ce choix témoigne, à Angers, de la richesse des collections dès son ouverture. Cette notice est rééditée dès 1804 en raison de l'arrivée de nouvelles œuvres et de l'épuisement de la précédente édition. Marchand initie une politique féconde d'éditions de notices pour les collections du musée d'Angers poursuivie par ses successeurs Jean-Jacques Delusse (de 1804 à 1829) et Jean-Michel Mercier (de 1831 à 1850) : dix éditions et rééditions de ces *Notices* sont ainsi publiées entre 1801 et 1847, date de parution du dernier livret avant celui d'Henry Jouin en 1870. Le tarif des *Notices* entre 1801 et 1847 reste modeste, allant de 50 ou 75 centimes à 1 franc. Le classement scientifique des peintures par École, suivant une numérotation continue, et des œuvres par typologie se maintient. Les différents avertissements et préambules donnés dans les éditions depuis 1801 donnent les clés de lecture de ces fascicules ainsi que des indications réglementaires de visite, preuve de l'orientation de ces publications vers le public, ce que souligne aussi C. Georgel : « Il est évident que beaucoup de ces catalogues furent conçus d'abord comme de simples guides »²³⁴. Le but est de proposer aux visiteurs du musée un guide de visite comme support de l'instruction. C. Georgel revient sur le succès certain des catalogues de musées, dont les rééditions assidues au long du siècle sont un témoignage important : en dépit du rapport Lapauze et parce que les chiffres de vente sont mal connus, elle conclut que l'objectif du catalogue-guide au XIX^e siècle, « en se contentant de décrire précisément les œuvres et de retracer les très grandes lignes de la vie des artistes », « fut souvent atteint, et le fait est que le livret fut réellement apprécié des

²³² Joseph Marchand, *Notice des tableaux du Muséum de l'École centrale du département de Maine-et-Loire*, Angers, 1801.

²³³ Georgel, « Petite histoire des livrets de musée », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 209.

²³⁴ *Ibidem*.

visiteurs »²³⁵. Un exemple intéressant de réalisation de catalogue dans un musée de province dans la seconde moitié du XIX^e siècle est constitué par l'action de Joseph Garnier, archiviste de la ville de Dijon, en 1879. Julie Lauvernier qui lui consacre sa thèse de doctorat, indique que le champ d'action de cet archiviste concerne à la fois les chartes, la bibliothèque, les collections sigillographiques et épigraphiques, et les collections du musée, comme autant de travaux qui relèvent de la mission de transmission qui incombe à ces nouveaux fonctionnaires culturels. L'étude caractérise le travail accompli et la méthode suivie : « L'ampleur de la tâche était alors immense. Trois commissions furent formées entre lesquelles on partagea le travail, et il fut décidé que les commissaires se serviraient d'inventaires de fiches²³⁶ ». Contre ces trois commissions constituées à la fin des années 1879 en se fondant sur des inventaires et des fiches à Dijon, la *Notice* du musée d'Angers publiée en 1870 n'est due qu'au travail d'un seul homme, appuyé sur les archives de la ville et les souvenirs de Mme David. Cet état des lieux de la pratique du catalogue à Paris et en province, dans leurs ambitions scientifiques et sociales, permettent de mieux envisager la publication d'Henry Jouin dans son contexte historique et culturel.

2. Le catéchisme de l'art angevin : la notice du musée d'Angers.

La préface de la *Notice* éclaire et justifie les choix éditoriaux pratiqués dans le livret. La première phrase, par cette mention « le livret que nous avons l'honneur d'offrir au public », ne laisse pas de doute quant à sa destination première. Elle est bien didactique : le but de cette *Notice* est de servir de support à la déambulation du visiteur dans les salles du musée. Ensuite, il justifie son entreprise en soulignant l'absence de mise à jour des collections du musée depuis la publication du dernier catalogue en date, celui de Mercier en 1847²³⁷. Il se place donc par là dans une optique de rectification des lacunes du dernier catalogue. Le double enjeu est d'emblée posé : objectif didactique et ambition scientifique. Cette dernière d'ailleurs s'incarne dans l'insertion d'une table des matières à la fin de l'ouvrage, ajout sans précédent dans les notices du musée témoignant de la volonté de

²³⁵ Georgel, « Petite histoire des livrets de musée », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 214.

²³⁶ Julie Lauvernier, « Classer et inventorier au XIX^e siècle. Administration des fonds et écriture de l'histoire locale dijonnaise par l'archiviste Joseph-François Garnier (1815-1903). » (Thèse de doctorat, Dijon, Université de Bourgogne, 2012), p. 594.

²³⁷ Jean-Michel Mercier, *Notice des tableaux du Muséum d'Angers, département de Maine-et-Loire* (Angers : Cosnier et Lachèse, 1847).

l'auteur de faire de son ouvrage un instrument de recherche et un ouvrage de référence. En fait de mise à jour de l'inventaire, les numéros du livret de 1870 passent effectivement, pour la peinture, de 298 à 327, et de 30 à 83 pour la sculpture (hors galerie David). Cet enrichissement est le fruit de la politique des envois d'œuvres vers les musées de province pratiquée pendant le Second Empire. Par ailleurs, le nombre des peintures non identifiées ne s'élève plus qu'à 15, contre 45 en 1847, signe qu'un travail de recherche et de proposition d'identification a été mené. D'un point de vue méthodologique, la constitution des notices des œuvres par Henry Jouin suit un modèle rigoureux, peut-être adapté de celui de Frédéric Villot²³⁸, conservateur au musée du Louvre : nom du peintre avec ses dates de vie et de mort, sa ville d'origine, une courte biographie, le sujet du tableau, la technique précise utilisée le cas échéant, ses dimensions et le rapide historique de l'œuvre. Cependant, les notices des œuvres s'écartent du modèle proposé par Villot sur deux points : la suppression de la description de la pièce, et la disparition de la mention des gravures illustrant la fortune critique de l'œuvre. Au sujet de la description des œuvres, l'auteur s'explique dans la préface²³⁹ : il s'agit d'un choix moderne, qui rompt avec la pratique ancienne de description des figures et reposant sur la confiance faite au spectateur qui est du même coup investi d'une responsabilité et d'une capacité de jugement autonome. Dans le catalogue de Jouin toutefois, des indications historiques ou des références bibliques sont parfois ajoutées par l'auteur après la mention du titre pour illustrer le sujet de l'œuvre. Ce choix, permettant une légère mise en contexte des pièces, bienvenue pour un public moins savant, révèle la conscience d'une politique nouvelle et pédagogique de la présentation de l'art. Enfin, la méthode choisie par Jouin pour le classement des œuvres diffère sensiblement de celle des derniers livrets. Si l'ordre des peintures classées selon les différentes Écoles, appliqué ici pour la première fois aux sculptures modernes, reste identique à celui pratiqué dans les précédentes notices, le livret de 1870 est marqué par une plus grande précision : quand le catalogue de 1847 ne présente que trois entrées, l'École française, l'École d'Italie et les Écoles flamande, hollandaise et allemande, le livret de Jouin distingue sept Écoles (française, italienne, flamande, allemande, hollandaise, espagnole et anglaise). De plus, son classement se double d'une hiérarchisation

²³⁸ Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre...*

²³⁹ Jouin, *Notice...*, p. VII : « Les indications relatives à l'attitude des figures, si fréquentes dans les vieux catalogues, ne sont plus employées aujourd'hui que pour les sujets historiques où il est réellement indispensable de nommer les personnages représentés ».

chronologique à l'intérieur de chaque École, contrairement au modèle alphabétique pourtant préconisé par Chennevières²⁴⁰. Les peintres et les sculpteurs sont donc classés, selon un choix parfois arbitraire que Jouin revendique, dans le siècle où s'est épanoui leur art. Il présente ainsi les œuvres comme il l'indique dans sa préface, pour rendre compte de l'évolution de chaque École « dans ses différentes phases ». La démarche, rigoureuse et pertinente, est bien celle de l'historien d'art qui s'attache à dégager les influences et les évolutions chronologiques d'un courant artistique.

Outre son ambition de scientificité et d'universalité, la nouvelle *Notice* se caractérise par une forte spécialisation sur l'art angevin : la dimension d'illustration du patrimoine local est par là clairement assumée. Il s'inscrit ici dans la lignée du catalogue du musée de Valenciennes²⁴¹ que Chennevières érige en modèle du « catéchisme d'art de [la] province » en 1848, quand il formule le souhait que les catalogues des musées de province consacrent, comme celui de Valenciennes, « une notice aussi complète que possible » aux « peintres provinciaux »²⁴². Dans le modèle de catalogue idéal qu'il propose par ailleurs, dans son *Essai sur l'organisation des arts en province* paru en 1852, Chennevières prévoit bien de consacrer une partie aux artistes de la province²⁴³. On peut noter, en passant, l'importance significative de l'emploi du mot « catéchisme » par le marquis de Chennevières, à l'heure de la publication de « catéchismes scolaires », sorte de manuels de doctrine politique sur le sentiment patriotique à destination des enfants²⁴⁴, signe que ce genre de publication didactique est dans la tendance de la période. Henry Jouin a-t-il eu vent de ce rapport de Chennevières dans la presse ? En tous cas, isoler les artistes angevins est un choix délibéré

²⁴⁰ Philippe de Chennevières, *Travaux de M. de Chennevières [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre* (1848), *op. cit.*, p. 42 : « Pour faciliter les recherches, je souhaiterais que l'on suivit [...] l'ordre alphabétique des noms dont une table finale fusionnerait la triple catégorie [des différentes écoles] ».

²⁴¹ A. J. Potier, *Livret historique des peintures, sculptures, dessins et estampes du musée de Valenciennes* (Valenciennes : A. Prignet, 1841), p. 176 : « Notice sur les artistes valenciennes dont les ouvrages ont été détruits ou dispersés lors de la Révolution de 1793 ».

²⁴² Chennevières, *Travaux de M. de Chennevières [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre* (1848), *op. cit.* p. 43.

²⁴³ Bertinet, *Les musées de Napoléon III...*, p. 367 : « Ce catalogue « idéal » doit être composé de trois chapitres. Le premier présenterait l'histoire du musée, ses origines et son administration. Le deuxième serait consacré à la description précise des œuvres. Enfin, le dernier chapitre décrirait l'histoire des artistes de la province ».

²⁴⁴ Fachon et Carpentier, *Catéchisme historique et patriotique de l'écolier français*, Paris, Dupont, 1876. Extrait de la préface par Fachon (1873) : « Puisse la jeunesse, riant espoir de la patrie aujourd'hui mutilée et trop humiliée, étudier ce catéchisme avec fruit ! Il est fait pour lui apprendre qu'après Dieu, c'est la patrie qu'il faut servir et après la patrie, la famille, digne objet de l'affection et de tout le dévouement de l'homme ! » Cité par Jean-Charles Buttier dans « Les catéchismes politiques français (1789-1914) », *La Révolution française*, 2015, p. 218.

dont il s'explique dans la préface ; outre le nombre important de ces œuvres, l'autre raison avancée est celle du goût particulier des Angevins pour les œuvres d'art de leurs compatriotes. Cette préférence s'explique par la fierté ou « l'orgueil du lieu »²⁴⁵ mais aussi par la résonance particulière que ces œuvres trouvent probablement dans la sensibilité de ses compatriotes, permise par la proximité géographique et culturelle qui favorise la projection du spectateur : « L'intérêt qui s'attache à des œuvres dues au talent de nos compatriotes devra nous servir d'excuse auprès des personnes qui seraient tentées de nous blâmer pour avoir fait cette distinction²⁴⁶ ». Henry Jouin a visiblement conscience de la particularité de sa démarche puisqu'il devance les critiques : cela rend son choix d'autant plus significatif. Celui-ci peut d'ailleurs être rapproché du poids très fort, identifié par C. Georgel, que prend le local dans l'élaboration des musées : la place laissée au régional « définit le musée comme le lieu par excellence de la mémoire et de l'histoire locales »²⁴⁷, chargé de recueillir « pieusement dans chaque région les œuvres dispersées des artistes du pays »²⁴⁸ selon l'injonction du Comité de la société des départements. Outre l'accent mis sur les artistes angevins, l'auteur du livret réserve aussi une attention singulière aux donateurs du musée, avec le traitement séparé du legs Robin de Chalennes²⁴⁹ « noble exemple donné aux amateurs de notre ville et de notre contrée »²⁵⁰. Le traitement de la collection de dix peintures, réparties par Écoles, et des trois dessins qui forment le legs Chalennes constitue un ensemble à part dans le catalogue, quoique suivant une numérotation continue avec le reste des collections (numéros 318 à 330), qui contribue à la mise en valeur de la figure du collectionneur angevin et du bienfaiteur du musée. Enfin, cette illustration du patrimoine local dans le livret de Jouin se complète par l'attention toute particulière portée à la galerie David. Depuis sa création en 1839, ses collections sont inventoriées à part dans toutes les notices du musée. Mais ici, la rhétorique qui accompagne la description de la collection David dans le livret de Jouin manifeste la place particulière que l'auteur lui assigne et qui est certainement aussi le reflet de la place symbolique qu'elle occupe dans

²⁴⁵ Gerson, *The pride of place...*

²⁴⁶ Jouin, *Notice...*, p. VII.

²⁴⁷ Georgel, « Le musée, lieu d'identité » dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées*, op. cit., p. 110.

²⁴⁸ Propos recueillis par Henry Jouin, *L'Art et la province* (Orléans, 1901), cité par Georgel, « Le musée, lieu d'identité », art. cit., p. 110.

²⁴⁹ Jouin, *Notice...*, p. 79 : à sa mort, « Jean Robin [1797-1864], né à Chalennes-sur-Loire », dota le musée « par un sentiment de filiale gratitude qui l'honore », de dix tableaux.

²⁵⁰ Jouin, *Notice des musées d'Angers...*, p. VII.

le musée d'Angers. Premièrement, contrairement au livret du 1847, le titre de 1870 mentionne explicitement la galerie David : *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers et description de la galerie David*. Il mentionne également que cette description est précédée d'une biographie de P.-J. David d'Angers de douze pages. Deuxièmement, les collections de la galerie David sont réparties en huit ensembles essentiellement typologiques énoncés dès la préface²⁵¹, ce qui dépasse largement la simple distinction entre « ouvrages » et « médaillons » du précédent livret. Il s'agit bien là d'un traitement de faveur fait à l'artiste emblématique du musée comme de la ville, comme d'une mise en valeur d'une collection monographique exceptionnelle en France. La biographie d'ailleurs se teinte d'accents lyriques sur le regret du grand homme et d'un hommage non voilé à son génie. Ainsi le catalogue des collections du musée d'Angers réalisé en 1870 par Henry Jouin est intéressant à considérer au seuil de notre étude : il permet de comprendre les différents aspects d'un début de travail scientifique sur l'art et les collections à l'aube de la III^e République. Les principales caractéristiques présidant au travail de Jouin sont déjà en germe dans cette Notice du musée municipal : idéal scientifique accompagnant la construction d'une discipline d'histoire de l'art, accent porté sur le patrimoine local comme source de patriotisme et d'édification sociale, mise en avant du fleuron des collections, les œuvres de David, comme incarnation du génie angevin et de la fierté locale.

3. Les sources de Jouin : mémoire et histoire.

L'ambition scientifique doublée d'un fort caractère de localisme identifiés dans la structure de la *Notice* publiée par Henry Jouin en 1870 trouvent un éclairage particulier dans l'étude des sources employées par l'auteur dans la réalisation de son inventaire : les souvenirs de la veuve et les archives de la ville. La réalisation d'un catalogue raisonné comporte une sérieuse dimension de recherche. Pour trouver les informations dont il a besoin, Henry Jouin se tourne en premier lieu vers celle qui connaît le mieux la vie de l'artiste, sa veuve, Émilie David : « Établir la chronologie de ses ouvrages n'était pas chose aisée. Toutefois, aidé par les indications de Mme David, nous triomphons de l'obstacle²⁵² ».

²⁵¹ Jouin, *Notice des musées d'Angers ...*, p. VIII : « 1° Prix et envois de Rome ; 2° Statues ; 3° Bas-reliefs ; 4° Bustes ; 5° Statuettes ; 6° Grands Médaillons ; 7° Médaillons ; 8° Dessins ».

²⁵² Henry Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires. Correspondance du maître avec Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, de Vigny, Lamennais, Balzac...*, Paris, 1890, p. XV.

En effet, après l'envoi à Émilie David, à l'été 1860, de ses vers en l'honneur du sculpteur, il semble qu'il ait rencontré la veuve²⁵³ et qu'ils aient discuté de la manière dont ils pourraient au mieux populariser l'œuvre de David, après qu'elle l'a dissuadé de la reproduire en publication illustrée²⁵⁴. La lettre qu'Émilie envoie à Henry Jouin et portant la date apocryphe du 15 mars 1864 renseigne sur la genèse du projet. Émilie indique qu'elle a été mise au courant par Victor Pavie du projet de Jouin de dresser un « catalogue », auquel elle donne son assentiment et ses encouragements²⁵⁵. Par ailleurs, elle donne à son correspondant des informations d'ordre technique très précises qui sont remarquables. Henry Jouin n'a en effet aucune formation artistique et son éducation du point de vue du lexique technique est faite par Émilie. Elle souligne en effet l'importance des terres cuites qui sont « l'œuvre même du maître », et elle donne à Jouin des rudiments de connaissance technique sur la sculpture : elle corrige probablement un usage erroné de Jouin en indiquant qu'il ne faut pas appeler ces terres cuites des « copies », et elle ajoute : « Comprenez bien surtout que ce qui donne à la galerie David son importance la plus réelle, c'est que *terres cuites* et *plâtres* sont des *modèles originaux* [Émilie souligne] bien supérieurs comme valeur artistique à des moulages »²⁵⁶. Il est intéressant de noter cette implication et ce soin de la veuve porté dans la valorisation de l'œuvre de son mari ainsi que la formation qu'elle dispense implicitement à son émule posthume. Entre les quatre années qui séparent cette lettre du printemps 1864 de celle du printemps 1868 où elle écrit au maire d'Angers pour lui recommander la *Notice* achevée, au moins dix-sept lettres, conservées dans le fonds privé de l'auteur, sont échangées entre la veuve et le biographe. Les lettres d'Émilie, accompagnées parfois de notes, contiennent surtout des informations nombreuses et souvent assez détaillées sur les œuvres de David, avec l'histoire de leur création et des propositions de datation. La correspondance mentionne aussi plusieurs rendez-vous pris où ces échanges ont dû être faits de vive-voix. Ces lettres d'Émilie reflètent la collaboration nouée entre elle et Henry Jouin dans l'élaboration d'un double catalogue des collections du musée d'Angers et de la galerie David qui sert à tous deux leurs ambitions, leurs goûts et

²⁵³ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 15 mars 1864), coll. part. : « Je me rappelle très bien en effet, Monsieur, avoir eu le plaisir de vous recevoir chez moi, votre gracieuse intention de populariser l'œuvre de mon mari et tout l'intérêt que vous portez à sa mémoire ».

²⁵⁴ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 20 août 1860), coll. part.

²⁵⁵ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 15 mars 1864), coll. part. : « Je crois excellente votre idée d'un catalogue, et je vous aiderai de mon pouvoir ».

²⁵⁶ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 15 mars 1864), coll. part.

leurs différents intérêts : pour Émilie, assurer la gloire posthume de son mari et peut-être aussi de son nom ; pour Jouin, rendre hommage au maître angevin, mais aussi se faire une place dans le paysage artistique et culturel local. Ainsi, dès l'origine, le projet était avant tout de publier les collections de la galerie David bien avant celles du musée. Un élément particulier renforce cette idée du catalogue pris comme conservatoire de l'œuvre du sculpteur : c'est l'ajout, à la fin du livret, de la liste des œuvres de David qui n'ont pas encore rejoint le musée, ajout précisément encouragé par Émilie²⁵⁷. L'un et l'autre souhaitent que la municipalité acquière ou obtienne le dépôt de ces œuvres pour le musée d'Angers. Cela montre bien la dimension engagée de la publication, qui plaide discrètement de cette manière pour compléter la collection, dans un but certainement autant mémoriel qu'artistique.

Outre les souvenirs de Mme David, l'édition de Jouin s'appuie sur des recherches minutieuses dans les archives de la ville d'Angers, recherches qui correspondent certainement à son esprit méticuleux et à un certain sens de la rigueur intellectuelle. Les archives municipales conservent les lettres adressées par l'auteur au maire évoquant sa consultation des documents. Dans son enquête, il bénéficie de l'aide de « l'employé chargé du classement des archives municipales²⁵⁸ », preuve de l'existence d'un proto-service d'archives à la mairie d'Angers en 1867. On apprend dans une lettre suivante qu'il obtient le prêt pendant au moins six semaines de ces documents, qu'il peut garder chez lui pour lui en éviter la copie : il évoque à cet égard « l'obligeance » du « secrétaire en chef de la mairie²⁵⁹ » à qui il s'adresse et qui vient de lui envoyer les documents demandés. La mairie est vraisemblablement conciliante car il ne retourne les documents prêtés que deux mois plus tard, le 3 mars 1868. Il indique bien, dans la lettre qui les accompagne, qu'il s'est aidé, pour la rédaction de son catalogue, des « relevés faits sur les Archives municipales²⁶⁰ » qui lui ont

²⁵⁷ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris ?, 3 octobre 1867), coll. part. : « Votre idée de mettre à la fin du catalogue la liste encore bien longue de tout ce qui manque au musée est excellente. Il est certain que la ville d'Angers pourrait à la longue, et sans se ruiner, acquérir ce qui lui manque et compléter une collection unique au monde ; mais les villes ont peu d'argent à dépenser ainsi et les amateurs passionnés sont rares, surtout quand il faut délier sa bourse ».

²⁵⁸ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 11 décembre 1867).

²⁵⁹ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin au secrétaire en chef de la mairie d'Angers (Angers, 23 décembre 1867).

²⁶⁰ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 3 mars 1868).

été d'un grand secours²⁶¹. Cet intérêt de Jouin pour l'archive est caractéristique du contexte culturel du XIX^e siècle, marqué par la démocratisation de la recherche érudite avec en particulier le développement du recours à l'archive. L'École royale des chartes est créée en 1821 pour former des spécialistes qui seraient ensuite chargés du classement et de la critique des sources dans les départements. C'est ainsi qu'en 1841, « le premier congrès archéologique tient ses séances à Angers et fait une place à P. Marchegay, premier archiviste issu de l'École des chartes à Angers qui publie une liste de documents sur La Rochesur-Yon et divers monuments de la région. C'est lui qui édite le premier des cartulaires angevins [...] dans le premier volume de ses Archives d'Anjou en 1843²⁶² ». Le recours à l'archive est d'ailleurs mis en avant par les pouvoirs publics, dans la grande politique d'incitation à l'étude historique dans les provinces : « Le vif mouvement qui porte depuis quelques années nos études de province vers l'archéologie demeurerait incomplet et insuffisant s'il n'était pas accompagné d'un retour analogue vers les archives locales²⁶³ », remarque Alfred de Falloux (1811-1886) en préambule de ses *Études historiques en province*. C'est aussi à cette époque que s'ouvre significativement, dans l'Hôtel de Soubise, un musée des Archives nationales²⁶⁴. Dans ce contexte, les sociétés savantes développent progressivement « la conscience d'appartenir à une génération pionnière en matière de critique documentaire »²⁶⁵. La passion pour la source écrite émerge et cette « fascination pour le document authentique fonde le grand fantasme de l'érudition romantique parce qu'elle mêle exigence scientifique et poésie rétrospective²⁶⁶ ». C'est cette passion qui est fondamentalement partagée par Henry Jouin : il revendique, pour le catalogue mais aussi, plus tard, dans un grand nombre de ses livres, l'authenticité particulière de son travail en ce

²⁶¹ À l'égard de la méthode de Jouin et sur les archives du musée qu'il a pu consulter, en particulier pour la correction des attributions des œuvres, il n'a pas été possible de mener une recherche approfondie dans les AM Angers dans le cadre de cette étude, mais cela fera l'objet d'une exploration à venir.

²⁶² François Comte, « Historiens archéologues ou archéologues historiens ? L'œuvre historique des membres de la commission archéologique de Maine-et-Loire (1846-v. 1914) », dans Jean-Luc Marais (dir.) *Historiens de l'Anjou*, Rennes, 2019, p. 133-48.

²⁶³ Alfred de Falloux, *Études historiques en province*, extrait du *Correspondant* (Paris, 1846), p. 3, cité par Comte, « Historiens archéologues ou archéologues historiens ?... », dans Marais (dir.) *Historiens de l'Anjou...*, p. 133-48.

²⁶⁴ Ariane James-Sarazin, « "Aux grands hommes, la patrie reconnaissante" : 1867, le marquis de Laborde et le Musée des Archives », dans Bruno Delmas et Christine Nougaret (éd.), *Archives et nations dans l'Europe du XIX^e siècle*, Études et rencontres, Paris, 2018, p. 215-33. Le musée des Archives nationales est inauguré le 19 juillet 1867.

²⁶⁵ Odile Parsis-Barubé, *La province antiquaire : l'invention de l'histoire locale en France, 1800-1870*, Paris, 2011, p. 310.

²⁶⁶ *Ibid.*

qu'il est fondé sur l'archive. C'est ce contexte de popularisation et d'organisation des sources archivistiques qui permet à Jouin de recourir aussi librement aux archives de la ville d'Angers. Toutefois, s'il peut en effet consulter les sources municipales, il précise, dans la même lettre au maire du 3 mars 1868, qu'il lui a été demandé en retour de compléter des « lacunes » présentes dans les relevés qu'il consulte. Il ajoute qu'il ne s'y est pas soumis, son catalogue étant en quelque sorte la réponse à ces lacunes. Par cette habile pirouette, il s'assure de la consultation future de son catalogue par l'administration, et affirme aussi la valeur ajoutée de son ouvrage sur les lacunes des archives municipales, justifiant finalement l'apport scientifique que sa publication constitue. Enfin, s'il n'a pas exaucé le vœu de la municipalité, c'est aussi qu'il se rend compte que cela constitue un travail à part entière et projette probablement déjà de poursuivre sa recherche sur David d'Angers. Le travail d'Henry Jouin, depuis son intérêt pour la collection David du musée municipal jusqu'au travail de recherche dans les archives municipales, illustre cette conclusion de D. Poulot sur les musées d'histoire et la conscience nationale au XIX^e siècle : « Le passé national est désormais entré dans la continuité d'un processus, auquel on peut se rattacher, et dont les musées des petites patries s'emploient à décliner les figures »²⁶⁷.

Ainsi ce chapitre a-t-il permis d'analyser la découverte et l'appropriation du patrimoine local par Henry Jouin. Ce patrimoine est fortement dominé par la figure de David d'Angers, le compatriote illustre dont le décès récent laisse un souvenir encore vivace et dont la survivance des proches permet la transmission de la mémoire. Le musée municipal enfin, à la fois lieu de conservation et sanctuaire mémoriel, se révèle au centre des préoccupations locale dans un contexte d'intérêt national pour les institutions patrimoniales en province. La publication du livret des collections du musée donne à Henry Jouin le goût de la recherche et les premières ressources pour élever son monument biographique. Ainsi le musée est-il bien le point de départ d'un discours théorique sur l'art et le livret que rédige Henry Jouin des collections du musée, la première étape vers la rédaction de son ouvrage d'ampleur sur le sculpteur angevin. C'est bien ce que note M. Passini lorsque qu'elle parle du musée comme un des deux lieux, avec l'université, de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « Les catalogues, à l'origine

²⁶⁷ Dominique Poulot, « Les musées d'histoire et la conscience nationale : le cas de la France au XIX^e siècle », in *Archives et nations dans l'Europe du XIX^e siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret, Paris, 2018, p. 189-213.

de minces plaquettes non illustrées, présentant une simple liste d'œuvres, évoluent rapidement vers des ouvrages à thèse, qui fournissent des informations essentielles et souvent inédites sur les objets »²⁶⁸. Œuvre à thèse contenant des documents inédits, c'est précisément ce qu'est la biographie de David d'Angers par Henry Jouin.

²⁶⁸ Passini, *L'œil et l'archive...*, p. 14.

Chapitre III. Ériger un monument littéraire national à David d'Angers.

Après avoir publié les collections du musée d'Angers pour donner une plus grande publicité au patrimoine angevin, Henry Jouin s'engage dans la rédaction d'une biographie de l'artiste conçue comme un véritable monument littéraire assimilable au courant de statuomanie qui se développe notamment sous la III^e République. Cette œuvre de plus de mille pages publiée en 1878 reste encore aujourd'hui son œuvre emblématique ; depuis, son nom et celui du sculpteur sont « immanquablement associés, tant la carrière du critique est intimement liée à la mémoire du statuaire angevin »²⁶⁹. Le propos d'Henry Jouin est de montrer en quoi le génie de David d'Angers est d'avoir produit un art « national » et il s'attache à faire passer la reconnaissance du génie local à l'échelle de la grande patrie. La publication de cette œuvre lui vaut d'acter sa spécialisation dans l'histoire de l'art et de l'histoire de la sculpture en particulier, ainsi qu'une reconnaissance dans la sphère académique parisienne.

A. Un *monument* à David d'Angers.

La lettre d'Émilie David à Henry Jouin, le 10 août 1860, en réponse à l'éloge en vers qu'il envoie à la veuve du sculpteur, peut être considérée comme le point de départ de l'étude du jeune littérateur angevin pour l'artiste « national ». De manière symptomatique, Émilie David met sur le même plan le « monument » littéraire que ces vers constituent et le buste sculpté de Toussaint : « M. Toussaint, absent depuis plusieurs mois, me fait espérer terminer bientôt son œuvre. En attendant, Monsieur, la vôtre est faite et je n'ai plus qu'à vous en remercier du fond du cœur »²⁷⁰. Et en effet, l'œuvre de Jouin pour David d'Angers relève à n'en pas douter de l'art monumental : il s'agit, pour l'auteur, d'élever un

²⁶⁹ Thierry Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », *Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, Paris, 2012, p. 283-296.

²⁷⁰ Lettre d'Émilie David d'Angers à Henry Jouin (10 août 1860), coll. part.

édifice à la gloire de l'artiste angevin, de consacrer sa renommée et d'inscrire son nom dans l'espace littéraire, comme une statue le fait dans l'espace public.

1. Écriture et sculpture.

Étudier la publication des deux volumes de la biographie de David d'Angers par Henry Jouin en 1878 amène à réfléchir au préalable sur la pratique de l'écriture sur l'art au XIX^e et en particulier de l'écriture sur la sculpture. L'historiographie de ces dernières années étudie la critique d'art du point de vue sociologique, culturel et épistémologique et les études sont fécondes. Le point qui suscite un premier questionnement est celui d'une part de la réalisation d'une monographie sur un sculpteur à une époque où le discours critique est largement dominé par la peinture, et d'autre part, sur sa réalisation moins de vingt ans après sa mort. Or, une certaine assimilation des caractéristiques particulières de l'œuvre du sculpteur s'observe dans l'œuvre de Jouin. Dans sa contribution pour l'ouvrage collectif *Écrire la sculpture*, Thierry Laugée met en avant les parallèles qui peuvent s'établir entre l'œuvre du sculpteur et l'œuvre de son biographe et propose l'idée que Jouin serait l'ultime « élève » du maître David²⁷¹. Il analyse l'idéologie qui sous-tend la production littéraire de Jouin, celle d'un art civique, sa conception de l'art académique et les caractéristiques de sa critique à l'aune de son admiration pour David d'Angers. La biographie de Jouin s'apparenterait ainsi à une transposition réflexive de l'œuvre du maître dans le champ littéraire. Il y a donc déjà dans l'esprit un premier rapprochement intrinsèque qui peut être établi entre l'œuvre écrite de Jouin et l'œuvre sculptée de David et T. Laugée parle d'une « métaphore sculptée »²⁷² dans l'œuvre de Jouin. Le caractère « littéral » de la sculpture de David d'Angers est souligné par Victor Hugo dans *Les rayons et les ombres* publié en 1840, où le poète sème ses réflexions sur l'art très probablement inspirée de l'œuvre sculptée de son ami : « Oui, mais, tu le sais bien, | La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien. | Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée »²⁷³. Cet extrait manifeste déjà en lui-même le lien entre sculpture et écriture puisque l'œuvre sculptée est évoquée par la forme poétique. Ensuite, la sculpture est présentée comme devant

²⁷¹ Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », dans *Ecrire la sculpture...*, 2012, p. 283-296.

²⁷² Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume... », art. cit., p. 289.

²⁷³ Victor Hugo cité par Jean Thomas, « Sur le poème de Victor Hugo *Au statuaire David* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, t. 38, 1931, p. 313-319 (314).

suivre l'exigence de la forme au service d'un fond que partage aussi la littérature. Or, cette « idée » objective qu'il s'agit de servir par l'art, Henry Jouin, on le verra, y est très attaché. Du côté du contexte symbolique, Claire Barbillon signe un article éclairant sur l'usage récurrent au XIX^e siècle de la métaphore littéraire pour désigner l'œuvre sculptée : « Du corpus de textes que fournissent les sculpteurs du XIX^e siècle se dégage une figure de style inattendue, celle de la métaphore par laquelle la sculpture est rapprochée de l'écriture »²⁷⁴. Elle relève le caractère paradoxal de ce rapprochement, dérivé du fameux « *Ut pictura poesis* » d'Horace. La comparaison avec l'écriture n'est pas évidente pour la sculpture qui « apparaît, *a priori*, très opposée à l'art de la composition littéraire », tant dans le procédé que dans le produit fini. C. Barbillon propose alors une étude de cette métaphore pour mettre en lumière ce que cette métaphore dit de propre à la sculpture du XIX^e siècle. Elle observe en premier lieu, d'un point de vue stylistique, que cette métaphore est surtout appliquée à la sculpture romantique²⁷⁵ : le romantisme apparaît comme le dénominateur commun d'œuvres sculptées et écrites marquées d'un fort dramatisme et d'une ambition d'éternité narrative²⁷⁶. Mais ce qui est le plus intéressant, c'est l'hypothèse que C. Barbillon avance du point de vue théorique en s'appuyant sur une phrase de David d'Angers lui-même qui voit la sculpture comme « une explication sacerdotale pour les siècles, [...] une écriture monumentale, ayant à traverser les siècles »²⁷⁷. Cette citation permet de comprendre l'intrication des enjeux de l'écriture et de la sculpture qui se rejoignent dans leur ambition sacralisante. La sculpture se présente finalement comme un ensemble de signes monochromes qui permettent son identification au discours écrit. Ainsi l'étude de C. Barbillon permet-elle de souligner le dialogue entre œuvre sculptée et œuvre textuelle qui se développe à la période romantique pour mieux comprendre le jeu de miroir qui existe entre l'ouvrage d'Henry Jouin et l'œuvre de l'artiste sur lequel il écrit. Elle replace la publication de Jouin dans un contexte des représentations de l'art, marquées par le rapprochement entre sculpture et écriture dans le discours critique et théorique au XIX^e siècle. Henry Jouin s'inscrit visiblement dans ce contexte. Sculpture et écriture sont

²⁷⁴ Claire Barbillon, « *Ut sculptura poesis* » : la sculpture comme écriture, une métaphore féconde au XIX^e siècle », dans *L'écrivain et le spécialiste : écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, éd. Dominique Vaugeois et Ivanne Rialland, Paris, 2010, p. 156.

²⁷⁵ Barbillon, « *Ut sculptura poesis* »..., dans *L'écrivain et le spécialiste...*, 2012, p. 157.

²⁷⁶ Sur le ressort narratif de la sculpture, voir C. Barbillon, « L'œuvre sculptée par le texte », dans *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, éd. Ivanne Rialland, Paris, 2012.

²⁷⁷ Barbillon, « *Ut sculptura poesis* »..., dans *L'écrivain et le spécialiste...*, 2012, p. 159.

liées dans son œuvre : sa toute première production sur le sujet de David d'Angers, le poème envoyé à la veuve du sculpteur, est conçu pour accompagner l'inauguration du buste de David par Armand Toussaint le 12 mars 1863. Jouin revient, trente ans après son écriture, sur cette composition : « Nous pouvions avoir dix-huit ans, lorsqu'au retour d'une station prolongée au Musée David, nous entreprîmes de composer le poème d'une cantate destinée, dans notre esprit, à rehausser l'éclat de la réception du buste »²⁷⁸. Dans l'intention donc, le texte contribue clairement à la célébration de David. Dans le contenu lui-même, également, le texte représente la sculpture en mettant en scène les personnages représentés par le sculpteur : « Des chœurs alternaient avec les voix de ces grandes ombres, rendant hommage au génie créateur qui les avaient appelées à la lumière »²⁷⁹. Si ces vers ne trouvent jamais de compositeur et finissent même par se perdre²⁸⁰, ils manifestent le lien symbolique que l'écriture de Jouin entretient avec la sculpture autant que sa dimension commémorative. L'ensemble de l'œuvre d'Henry Jouin peut donc se considérer sous cet angle de l'écriture sculpturale, à la fois artistique et scientifique. La biographie de 1878 est elle aussi conçue en lien avec la sculpture : dès le début de l'année 1877, Jouin écrit au maire d'Angers pour réclamer une réponse à sa proposition, faite un mois plus tôt (« le 6 février dernier »), de faire don à la ville de l'ouvrage qu'il est sur le point d'éditer et il prévoit déjà qu'il soit « placé au Musée David »²⁸¹. Son intention est très clairement de créer un espace littéraire complémentaire et corrélé à l'espace d'exposition de la sculpture. Ce souci porté à la disposition de l'ouvrage dans le lieu même de la sculpture prend une signification singulière avec l'éclairage qu'apporte la réflexion de Thierry Defrêne dans son article « Écrire la sculpture en son lieu »²⁸² : bien que son étude se concentre sur des cas du XX^e siècle, il propose des pistes de réflexions intéressantes pour notre étude. L'auteur souligne d'abord que, dans toutes les formes d'art, c'est la sculpture qui est la seule à pouvoir « façonner son environnement sans pour autant faire passer dans un autre lieu »²⁸³, comme le ferait la peinture (lieu fictif) ou l'architecture (lieu autonome), et que cela en fait des œuvres « ultra-locales ». Dans la galerie David, les plâtres conservés

²⁷⁸ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, 1890, p. XIV-XV, introduction.

²⁷⁹ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, 1890, p. XV, introduction.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ AM Angers, 2R6. Lettre d'Henry Jouin à Ernest Mourin, maire d'Angers (Paris, 8 mars 1877). La lettre porte la mention manuscrite de la date de réponse : « Rép. 12 mars ».

²⁸² Thierry Defrêne « Écrire la sculpture en son lieu », dans Rialland (éd.), *Écrire la sculpture...*, p. 11-22.

²⁸³ Defrêne « Écrire la sculpture en son lieu... », p. 11.

peuvent façonner l'espace et reconstituent une sorte d'atelier de l'artiste, espace qui donne à voir le génie de l'artiste. Ce lien avec le lieu est donc intéressant à considérer dans le cas de la disposition de l'ouvrage de Jouin devant le buste de David ; c'est encore plus pertinent quand on se souvient que l'intérêt de Jouin pour David est né lors d'une « station prolongée » au musée David. Ce point très éclairant sur la dimension localisée de la sculpture et de l'écriture se manifeste encore davantage dans la manière dont le livre de Jouin est présenté dans la galerie du musée d'Angers. Jules Dauban, conservateur du musée, écrit au maire en 1877 : « J'ai l'honneur de vous informer que j'ai fait placer devant le piédestal du buste de David d'Angers par Toussaint le meuble pupitre en bois sculpté, contenant un exemplaire spécial de l'ouvrage de M. Henri (*sic*) Jouin sur David et ses œuvres et offert par l'auteur à sa ville natale »²⁸⁴. Ainsi, au piédestal du buste de David répond immédiatement le meuble en bois sculpté, sorte de piédestal lui-même, sur lequel est disposé le monument littéraire de Jouin. Or, comme le souligne Claire Gheerardyn, « C'est au piédestal que la statue commence. C'est le piédestal qui ancre celle-ci dans le lieu, qui l'inscrit dans l'espace [...]. C'est seulement quand le piédestal la hausse [...] qu'elle se fait monument »²⁸⁵. Les pouvoirs politiques à l'échelle locale sont les premiers à se réjouir de cette publication et l'arrivée du monument littéraire dans le musée d'Angers suscite la reconnaissance des édiles qui s'empressent de la lui témoigner, preuve que son ouvrage est bien perçu comme une œuvre d'utilité publique dont l'implantation à l'échelle locale est visée officiellement : « M. Jouin a tenu la promesse qu'il nous avait faite et que le Conseil avait accueillie avec une grande faveur. Sa belle étude sur David est placée auprès du buste du grand artiste »²⁸⁶.

2. Biographie et statuomanie.

À plusieurs égards, l'œuvre écrite de Jouin, et la biographie de David en particulier, s'apparentent à l'art monumental et relèvent de la « statuomanie » qui se développe constamment au cours du XIX^e siècle pour atteindre un « moment culminant » sous la III^{ème}

²⁸⁴ AM Angers, 2R6. Lettre de Jules Dauban, conservateur du musée des beaux-arts, à Ernest Mourin, maire d'Angers (Angers, 5 juillet 1879).

²⁸⁵ Claire Gheerardyn, « Faire descendre la statue du piédestal. La pesanteur et la légèreté », dans Rialland (éd.), *Écrire la sculpture...*, p. 141-156 (141).

²⁸⁶ AM Angers, 1D. Registre des délibérations du conseil municipal, 7 juillet 1879.

République²⁸⁷. La dédicace inscrite dans le premier volume de son *David d'Angers* l'assume quasi-explicitement : « À Angers, ma ville natale, je dédie l'histoire de Pierre-Jean David d'Angers. En publiant ce livre, je pose une pierre d'attente. Les compatriotes de l'artiste élèveront un jour son monument »²⁸⁸. Cette dédicace indique bien que l'ouvrage se conçoit comme un premier pas vers l'élévation d'un monument qui en serait l'aboutissement : sa finalité est la statue. L'ouvrage de Jacqueline Lalouette *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes* offre une analyse et une histoire très intéressantes du phénomène de la statuomanie au XIX^e siècle. Bien que la pratique d'ériger des statues aux grands hommes ne soient pas nouvelle et s'observe déjà depuis l'Humanisme et la Réforme, J. Lalouette place le point de départ de son étude à l'orée du XIX^e siècle, au moment où une « étape majeure » est franchie avec l'érection des statues des grands hommes « en place publique, privilège traditionnellement réservé au roi »²⁸⁹. L'étude de la statuomanie est d'abord une étude de l'art dans l'espace urbain. « C'est en effet la ville agrandie, élargie, aérée du XIX^e siècle qui a multiplié les places, les boulevards, les perspectives et les promenades, et qui a appelé les monuments pour en meubler l'espace »²⁹⁰ soulignait en 1978 M. Agulhon, à la mémoire duquel d'ailleurs J. Lalouette dédie son ouvrage paru quarante ans plus tard. Elle constate d'ailleurs un premier essor de la production de statues sous la monarchie de Juillet, au moment de la naissance d'Henry Jouin (né en 1841), et elle lie ce phénomène d'une part au développement de nouveaux modèles d'urbanisme qui élaborent « les bases d'une politique patrimoniale dans un contexte de renouveau urbain [...] pour répondre aux nécessités de salubrité publique et s'adapter aux changements socio-économiques »²⁹¹. D'autre part, J. Lalouette considère la création du musée au château de Versailles consacré « À toutes les gloires de la France » en 1833 comme un événement fondateur avec des répercussions fortes à l'échelle locale : il crée un élan dans les municipalités pour la réalisation de monuments propres à honorer la gloire de leurs grands hommes²⁹².

²⁸⁷ Maurice Agulhon, « La « statuomanie » et l'histoire », *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, t. 8, 1978, p. 158.

²⁸⁸ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, op. cit. t. 1, premier feuillet.

²⁸⁹ Jacqueline Lalouette, *Un peuple de statues : la célébration sculptée des grands hommes, France, 1801-2018*, Paris, 2018.

²⁹⁰ Maurice Agulhon, « Nouveaux propos sur les statues... », p. 145.

²⁹¹ Nathalie Blais, *Regards sur la ville sous la monarchie de Juillet : patrimoine architectural et modernité urbaine dans un espace en mutation*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Philippe Boutry, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Extrait du résumé sur theses.fr.

²⁹² Lalouette, *Un peuple de statues...*, p. 39.

La ville d'Angers n'est pas en reste comme le souligne J. Lalouette en citant une phrase du bibliothécaire de la ville, Toussaint Grille, qui se lamente en 1839 du retard de la municipalité en matière d'honneur à ses grands hommes au regard de ce qui se fait « partout » ailleurs. C'est là qu'apparaît plus nettement la dimension axiologique de la statuomanie : déjà la considération du caractère urbaniste de l'art, c'est-à-dire « l'intégration de l'art, didactique ou gratuit, à la ville »²⁹³ permettait de considérer la statuomanie dans sa dimension *civique*, dans son sens étymologique fort. La statuomanie du XIX^e est en effet un art didactique qui fait de la « pédagogie par l'exemple des grands hommes »²⁹⁴. David d'Angers s'inscrit complètement dans ce mouvement : il est l'auteur du monument à Ambroise Paré [Figure 3a, p. 364], édifiée à Laval en 1840, que J. Lalouette cite comme étant parfaitement exemplaire de la dimension morale de l'érection des statues. Elle rapporte cette citation de la commission centrale pour l'érection de cette statue : « La France [...] a su de bonne heure que les grands souvenirs engendrent les grandes actions ; que les ombres des hommes de génie aiment à révéler leurs secrets à ceux qui les honorent : aussi les images de nos grands hommes se sont dressées au sein de nos palais et sur nos places »²⁹⁵. La dimension axiologique préside à la fois à la réalisation de la statue elle-même et à l'action de l'élever en place publique. David d'Angers était très conscient de cette mission, comme le montre différentes citations extraites par Antoine Le Normand-Romain²⁹⁶, et parmi lesquelles celle-ci est particulièrement éclairante :

Il me semble que cette persistance que je mets à représenter les traits de tout ce qui a quelque valeur et savoir, doit faire comprendre enfin aux hommes impartiaux que je ne suis mû que par un sentiment de vénération. [...] Je satisfais un besoin de mon cœur qui est d'élever un monument (selon mes moyens) à tout ce qui peut faire honneur à l'humanité²⁹⁷.

C'est bien ce que J. de Caso souligne quand il propose de voir chez David d'Angers un art signalétique, œuvre d'un statuaire « *enregistreur* de la postérité » selon les propres

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Lalouette, *Un peuple de statues...*, p. 15.

²⁹⁵ AD du BaRhin, 3 M 202. Cité par Lalouette, *Un peuple de statues*, p. 15-16.

²⁹⁶ Antoinette Le Normand-Romain, « Des archives impérissables, les monuments publics et funéraires », dans *Aux grands hommes, David d'Angers...*, p. 35-53.

²⁹⁷ David d'Angers, carnets de 1842-1843, André Bruel (éd.), *Les Carnets de David d'Angers*, Paris, 1958, t. II, p. 135.

termes de David d'Angers qui souligne le mot²⁹⁸. La dimension pédagogique et morale de l'art se lie bien à son inscription dans l'espace public, comme David d'Angers l'écrit le 29 mars 1847 à Guillory aîné : « Je crois que c'est une place publique qui convient à de semblables citoyens parce que la vue de leurs traits est un stimulant de tous les instants. Il faut que [...] la France devienne un vaste Panthéon »²⁹⁹. J. Lalouette note une caractéristique de la statuomanie sous le second Empire : son développement à l'échelle locale³⁰⁰, de même que l'ouverture de son champ aux beaux-arts, avec la part croissante de peintres et d'artistes dans les personnalités statufiées, jusque-là très peu représentées. Sous la IIIe République, c'est la victoire des républicains aux élections législatives de 1876 qui redonne un élan à la réalisation de statues pour les grands hommes³⁰¹. C'est dans ce contexte qu'en 1877, une commission est créée par la municipalité dans le but d'élever un monument à David d'Angers³⁰² dont la réalisation fut confiée sur concours à un sculpteur originaire de Saint-Omer (Pas-de-Calais) installé à Paris, Louis-Noël (1839-1925). Le monument est élevé en 1880, deux ans après la publication de la biographie de David : la « pierre d'attente » au monument de David en était bien une. Henry Jouin exprime ses réticences à l'égard du mode de désignation du sculpteur³⁰³, mais il finit par se lier d'amitié avec Louis-Noël : leur correspondance fournie conservée dans la collection particulière du fonds Jouin témoigne d'un lien d'affection certain et durable, à tel point que leurs familles sont encore unies à travers leurs descendants aujourd'hui. Cependant, le monument ne survit pas aux réquisitions de métaux non ferreux sous l'Occupation : en 1942, la statue en bronze est réquisitionnée et fondue. Cela intervient dans un contexte précis de réquisition des métaux sous le régime de Vichy pour soutenir l'effort de guerre : en octobre 1941 est publié un décret portant sur « l'enlèvement des statues et monuments en alliage cuivreux sis dans

²⁹⁸ David d'Angers, carnets de 1830-1831, André Bruel (éd.), *Les Carnets de David d'Angers...*, t. I, p. 100.

²⁹⁹ Henry Jouin, « Nouvelles lettres du maître et de ses contemporains, suivies de Dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants », *Nouvelles Archives de l'art français*, t. IX, 1893. Cité par Le Norman-Romain, « Des archives impérissables... », dans *Aux grands hommes, David d'Angers...*, p. 52.

³⁰⁰ « Pour une centaine de communes, l'érection d'une statue à un grand homme constitua une nouveauté », Lalouette, *Un peuple de statues...*, p. 58.

³⁰¹ Lalouette, *Un peuple de statues...*, p. 62.

³⁰² Véronique Boidard, *La statue représentant Pierre-Jean David d'Angers par Louis-Noël Hubert*, étude non publiée, 8 p. [consultable au service documentation du MBAA], version au 30 mars 2020.

³⁰³ Il se range d'ailleurs, pour appuyer son propos, derrière son argument d'autorité, c'est-à-dire l'avis de David d'Angers : « La mise au concours de la statue de David sera néfaste au projet, je le crois comme vous. On pourra lire dans mon tome II les pages indignées de David contre les concours, et elles pourraient bien donner à réfléchir aux promoteurs de l'entreprise ». Voir AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 8 mars 1877).

les lieux publics et dans les locaux administratifs qui ne présentent pas un intérêt artistique ou historique »³⁰⁴, et la demande se fait plus pressante encore six mois plus tard, en avril 1942, la pénurie s'étant encore accentuée.

3. Une mission divine ?

La présentation de l'œuvre de Jouin en face du buste commémoratif de Toussaint, sur une sorte de lutrin de bois sculpté, est le signe flagrant du caractère votif et monumental de la biographie de David. La dimension quasi-sacrée de sa publication s'observe d'ailleurs dans le commentaire qu'il fait a posteriori à Victor Pavie quand il dit, à propos de sa biographie : « Dieu m'a pressé d'écrire l'histoire du grand artiste : je l'en remercie car aujourd'hui je n'aurais ni le courage ni le goût de me dévouer à l'œuvre que j'ai signée³⁰⁵ ». Mission divine, donc, que d'élever par l'écriture un édifice à la gloire du sculpteur, d'autant plus surprenante que Jouin et David ne partagent pas exactement les mêmes convictions politiques et religieuses. M. Agulhon souligne le lien qui existe entre la statuomanie et l'idéal républicain : « L'idéologie implicite de la statuomanie, c'est l'humanisme libéral, dont plus tard la démocratie sera l'extension naturelle »³⁰⁶. La statuomanie puise clairement sa source dans les Lumières du XVIII^e siècle : « Le XVIII^e siècle avait commencé à défricher le terrain. Le grand homme y est progressivement laïcisé, humanisé et *civilisé* », comme le montre bien Anne Gérard³⁰⁷. Ce mouvement trouve son accomplissement dans la Révolution française et « la corrélation est assez évidente entre cet esprit nouveau et la recherche de nouveaux guides pour le peuple »³⁰⁸. Il est ainsi naturel que les deux régimes sous lesquels la statuomanie a connu son plus fort développement soient la monarchie de Juillet et la III^e République, deux régimes qui revendiquaient un principe libéral. M. Agulhon souligne également la résistance que les catholiques et les légitimistes tentent d'opposer à la vague d'érection des statues des grands hommes, mais dont l'échec illustre bien la prégnance du mouvement et sa durabilité au long du XIX^e siècle. David d'Angers, élu député de Maine-et-Loire sous la II^e République, s'inscrit dans cette statuomanie

³⁰⁴ Extrait du Journal officiel du 15 octobre 1941. Cité par Lalouette, *Un peuple de statues...*, p. 111.

³⁰⁵ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 31 mai 1879).

³⁰⁶ Agulhon, « La « statuomanie » et l'histoire » ..., p. 147.

³⁰⁷ Alice Gérard, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », *Romantisme*, [Persée], t. 28, 1998, p. 31-48

³⁰⁸ Maurice Agulhon, « Nouveaux propos sur les statues de « grands hommes » au XIX^e siècle », *Romantisme*, t. 28, 1998, p. 11-16.

républicaine et démocratique : il s'agit bien pour lui de créer un Panthéon laïc des grands hommes qui forment la structure morale de la patrie. Il apparaît donc surprenant qu'Henry Jouin, fervent catholique, souscrive d'une part à ce mouvement républicain d'exaltation des nouveaux héros du peuple et d'autre part choisisse pour ce faire David d'Angers. Il y a quelque chose de paradoxal à voir Jouin exalter le héraut de la religion laïque du grand homme qui s'exprime en ces termes : « La sculpture est une religion [...]. Elle doit être grave et chaste. [...] Les statuaires sont les ministres de la morale »³⁰⁹. L'explication semble être double : Henry Jouin, d'abord, n'est pas si conservateur que cela, et son libéralisme supposé par sa correspondance très cordiale avec Mgr Dupanloup rejoint ses fortes préoccupations sociales. C'est sur ce terrain de la défense du peuple, très probablement, qu'il rejoint David d'Angers. L'exaltation de la vertu des grands hommes et l'enjeu de progrès moral est leur terrain d'entente. Le champ lexical religieux se prolonge pour qualifier la méthode de sculpture de David d'Angers, dont les commentateurs sont nombreux à dire qu'il cherche à s'emparer de l'homme intérieur, en restituant l'« âme » de ses sujets au-delà de leur apparence physique. Quoi qu'il en soit, David d'Angers manifeste une grande ouverture à l'égard des sujets qu'il représente et il réalise, par exemple, le buste de plusieurs personnalités légitimistes en dépit de ses convictions républicaines. Cela est d'ailleurs souligné après sa mort lors de l'inauguration de sa statue en 1880 par le maire Jules Guitton : « Malgré l'ardeur de ses opinions républicaines, jamais il n'a montré la moindre intolérance dans ses [...] choix des hommes fameux [...]. Partout où il croyait trouver la grandeur, la science, le courage, la vertu, la pureté, il s'empressait d'y appliquer son génie »³¹⁰. Ainsi le résume André Bruel : « David, le républicain, franc-maçon, fit le calvaire et la sainte Cécile de la cathédrale d'Angers et regretta de n'avoir pu réaliser pour sa ville un Christ entouré d'enfants »³¹¹. C'est donc probablement dans la communion à une même conviction de la valeur sociale de l'art comme dans la tolérance manifestée par David d'Angers que Jouin se retrouve sans peine et qu'il peut qualifier son travail d'inspiration divine. Il n'en abandonne pas moins ses convictions politiques personnelles, lesquelles lui valent de parfois falsifier sa source, comme on le verra notamment dans l'édition des écrits du sculpteur.

³⁰⁹ Huchard, « David d'Angers, sculpteur d'histoire », dans *Aux grands hommes, David d'Angers...*, p. 9-15 (12).

³¹⁰ Albert Meyrac, « David d'Angers », *Le petit patriote de l'Ouest*, n°251, lundi 25 et mardi 26 octobre 1880, p. 1-4. Cité par Boidard, *La statue représentant Pierre-Jean David d'Angers*, 2020.

³¹¹ Bruel, *Carnets...*, préface p. VI.

B. Faire connaître David d'Angers.

La biographie de David d'Angers se présente sous la forme de deux volumes imposants et se pense comme l'exposé de la vie du sculpteur comme de sa doctrine sur l'art. Henry Jouin se fonde sur des archives issues très majoritairement du cercle privé et familial de l'artiste et il manifeste un engagement certain dans ses transcriptions et dans son enquête historique, ce qui conduit à interroger les limites de son travail.

1. La biographie de David d'Angers par Henry Jouin.

L'ouvrage se compose de deux volumes imposants. Quatorze et douze planches héliogravées enrichissent respectivement les deux volumes. Ces gravures illustrent la dimension iconographique de la biographie d'artiste. Cette dimension est importante pour Jouin ; s'il renonce à une publication de reproductions des œuvres du sculpteur sur les conseils d'Émilie David, il tient à insérer quatorze planches gravées dans sa biographie. Les gravures sont des reproductions des œuvres de David réalisées par le graveur Armand Durand (1831-1904) d'après ses dessins, ceux de David d'Angers lui-même ou ceux d'autres dessinateurs. Une gravure particulière est placée en « frontispice », en regard de la page de garde de l'ouvrage : elle est une reproduction gravée par Adolphe Goupil (1839-1883) d'une photographie de David d'Angers appuyé sur sa main droite. J. Zanetta³¹² explore ce parallèle entre art visuel et écriture biographique, et, comme le souligne B. Jarrasse dans sa recension³¹³, il met cet aspect en perspective avec la coutume très en vogue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle du portrait photographique, qui se diffuse au format de la carte de visite. La qualité de la représentation de David d'Angers importe pour garder la mémoire visuelle de l'homme auquel est dédié la biographie. La représentation des œuvres sculptées dans son ouvrage biographique est un enjeu prégnant et Henry Jouin se renseigne vraisemblablement sur les pratiques de gravure en cours et sur celles qui ont été faites des œuvres de David d'Angers. Le 16 avril 1875, il reçoit une lettre de Paul Mantz (1821-1895), lui répondant en ces termes : « Les gravures qui vous intéressent ont paru dans le premier volume du *Paris Guide* publié en 1867 [...]. Vous y trouverez le *Bichat* de

³¹² Zanetta, *D'après nature : biographies d'artistes au XIX^e siècle...*

³¹³ Jarrasse, « La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre... ».

David d'Angers »³¹⁴. Paul Mantz ajoute que les gravures sont de très mauvaise qualité et défigurent les œuvres. Les planches gravées de l'œuvre d'Henry Jouin sont de facture assez grossière également, signe des limites rencontrées dans la reproduction des œuvres encore au XIX^e siècle. Outre ces héliogravures d'une qualité inégale, la monumentalité du livre de Jouin s'incarne dans une édition tout à fait soignée : la publication comporte deux volumes de plus de cinq-cents pages chacun, le format est un luxueux in-8°, les marges sont très larges. Le premier tome est consacré au texte de la biographie proprement dite, réparti en dix chapitres chronologiques. Les titres des chapitres ne masquent pas le souffle d'admiration qui parcourt l'ouvrage : Vocation, Formation, Recueillement, Génie et Art national sont par exemple les noms des cinq premiers chapitres. Le texte est enrichi de notes de bas-de-page régulières donnant des précisions ou comportant l'indication de sources ou de références bibliographiques. Il est suivi d'une trentaine de pages d'annexes et de pièces justificatives, parmi lesquelles figurent les extraits de registres d'état civil de David et de ses parents (baptême, décès, mariage), des documents officiels (arrêtés, délibérations municipales), et des transcriptions de correspondance. La provenance des références et des sources est là encore toujours donnée, avec un honnête souci d'exactitude. Henry Jouin insère notamment dans ses annexes une liste alphabétique des élèves de David, avec leur nom, leur prénom et leur profession. Il mentionne en note qu'il a été aidé, pour réaliser cette liste, de « plusieurs élèves de David d'Angers, et spécialement du concours empressé de M. Soitoux³¹⁵, statuaire³¹⁶ » : ainsi retrouve-t-on toujours cette prévalence des proches du maître dans l'élaboration de l'enquête historique de Jouin. Le premier tome se clôt par une table des matières abondante et détaillée, une table des annexes et des pièces justificatives et enfin une table des planches gravées qui illustrent le volume. Le deuxième tome quant à lui contient exclusivement les transcriptions par l'auteur des écrits du maître. L'ambition du volume est de transmettre la pensée théorique du sculpteur sur l'art de la sculpture, l'esthétique et la critique d'art. Ces différents textes, issus de la communication par la famille de l'artiste de ses « papiers les plus intimes³¹⁷ » ou de correspondance réunie par l'auteur auprès des connaissances du sculpteur, suivent un classement thématique efficace : Esthétique et histoire de l'art, Portraits d'artistes,

³¹⁴ Lettre de Paul Mantz à Henry Jouin, le 16 avril 1875, coll. part.

³¹⁵ Jean-François Soitoux (1816-1891), sculpteur.

³¹⁶ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 1, p. 583.

³¹⁷ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. I, introduction.

Impressions et critiques et enfin Mélanges forment les quatre grands ensembles au sein desquels une nouvelle répartition, surtout typologique, est observée. L'auteur fait un travail d'édition en composant un corpus homogène et en ne sélectionnant que ceux des textes où « David traite de l'art en général³¹⁸ ». On peut déplorer cependant que la première section sur l'Esthétique ne mentionne pas les sources utilisées, qui proviennent probablement d'un ensemble très important de notes dispersées aujourd'hui. Par ailleurs, l'exactitude des transcriptions reste encore largement à mesurer et, en l'absence des documents originaux, la tâche ne sera pas aisée. J. de Caso a montré les accommodements opérés par Jouin dans l'édition de certains textes de David : en comparant notamment la transcription d'Henry Jouin à l'édition faite par André Bruel au milieu du XX^e siècle³¹⁹ ou aux textes originaux, des modifications ou des suppressions sont observables³²⁰ et c'est à cet égard en particulier que la transcription par Jouin des carnets et des notes de David ne peut pas être prise absolument pour argent comptant, et d'autant plus en l'absence de références. Quand la source n'est pas produite directement par David, Henry Jouin fait preuve toutefois d'un vrai effort de rigueur comme le montre cette lettre qu'il écrit à Victor Pavie pour lui demander une référence qu'il ne retrouve plus et qui l'empêche de sourcer un passage de quatre lignes : « Si vous êtes assez heureux pour me tirer de la peine, je compte sur votre obligeance pour me dire le format, la date, l'éditeur et le titre du livre que je ne sais où trouver »³²¹. Là où s'observe en particulier l'esprit méthodique de Jouin, c'est dans le dernier quart du deuxième volume qui est entièrement consacré aux références et à la recherche dans l'ouvrage. Cette section est d'abord constituée d'un long inventaire de cinquante pages recensant « l'œuvre sculpté et dessiné (*sic*) » de David d'Angers, classé par ordre chronologique³²². Chaque entrée de l'inventaire donne des informations sur la nature, les dimensions et le contexte de création de l'œuvre. L'exhaustivité est aussi recherchée du côté de la typologie puisque dessins, statues et médaillons sont également traités. Le système de datation pour les médaillons, qui ne sont pas toujours datés précisément, est explicité dans l'avant-propos. Henry Jouin fait un choix particulier à l'égard des œuvres présentes dans la galerie d'Angers en indiquant simplement, pour la provenance, « musée

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ André Bruel (éd.), *Les Carnets de David d'Angers*, 2 vol., Paris, 1958.

³²⁰ Jacques de Caso, « A Philological Imposture: Henri Jouin, Interpreter of David d'Angers », *The Art Bulletin*, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], t. 73, 1991.

³²¹ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 8 mars 1877).

³²² Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. 457-514.

David ». Le propos est clair à cet égard dans l'avant-propos du volume : « Le Musée David étant dû tout entier à la munificence du statuaire, nous avons pensé qu'il suffisait de signaler ici l'origine des œuvres sans nombre qui composent ses galeries, en nous dispensant de répéter sans cesse, à la suite de chacune d'elles, la mention *Donné par l'auteur* »³²³. Ces précisions auraient été utiles, cependant, pour distinguer les œuvres données par David de celles données par Émilie après la mort de son mari et avant la sienne, soit entre 1856 et 1879 de celles données par Robert vers 1890 et par Hélène en 1901, 1903 et 1906. Henry Jouin avance l'idée que cela permet de rendre plus évident le lien de la collection angevine avec leur illustre auteur. Mais peut-être cette mesure a-t-elle aussi été prise au regard des difficultés rencontrées avec Robert David d'Angers : on sait en effet que les rapports ne sont pas des plus cordiaux entre les deux hommes. Après l'inventaire, et on retrouve ici la marque de l'esprit de Jouin, le volume se clôt par une série de tables et de listes méthodiques : une « table esthétique des opinions formulées par David d'Angers sur les styles, les écoles, les facultés de l'artiste, l'anatomie des beaux-arts, le procédé, la pratique des arts du dessin »³²⁴ et comportant par exemple des entrées thématiques comme « couleur », « ombre », « peinture », « pied » ou encore « visage ». Trois pages de cet index permettent ainsi d'interroger efficacement la pensée du maître du point de vue théorique et technique. Ensuite, un répertoire des « sources bibliographiques »³²⁵ classées par typologies (imprimés, manuscrits, estampes) et une page de corrections³²⁶ souligne encore la dimension de sérieux qui caractérise l'entreprise de Jouin de sa réalisation à sa publication. Enfin, une très large « table générale des personnages, monuments, œuvres sculptées, peintes, dessinées et gravées, mentionnés dans cet ouvrage »³²⁷, longue d'une trentaine de pages, offre une possibilité de recherche très large dans les deux volumes.

2. Les sources : le cercle des intimes.

Émilie David demeure la source primordiale de Jouin. En effet, les documents d'archives privés édités dans le second volume sont majoritairement obtenus par le prêt des membres de la famille, Émilie et Robert. La collaboration nouée avec la veuve pour la

³²³ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. II, préface.

³²⁴ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. 515.

³²⁵ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. 523.

³²⁶ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. 529.

³²⁷ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, t. 2, p. 531-566.

rédaction du catalogue en 1860 se poursuit donc, comme le manifeste la correspondance conservée entre le biographe et la veuve. Leurs relations, favorisées par l'installation de Jouin à Paris, ont dû reprendre dès 1874, date à laquelle une lettre d'Émilie invite son correspondant à venir chez elle « causer du travail dont il lui a communiqué le plan »³²⁸. Le début de l'entreprise de Jouin peut même être fixé assez précisément à la date de Noël 1874 selon une lettre d'Émilie de la fin de l'année 1875 :

C'est nous qui devons saluer plus encore que vous l'idée qui vous est arrivée en Noël dernier et que déjà vous avez menée si loin. Je suis pleine de confiance dans l'avenir qui attend l'œuvre d'une si grande importance pour nous tous, et l'enthousiasme qui vous anime, le cœur que vous mettez à un travail si consciencieux ne peuvent, je veux me le persuader, faiblir sous l'influence de la souffrance³²⁹.

Au début de l'entreprise cependant, la veuve est très réticente et va même jusqu'à refuser son aide au futur biographe de son mari³³⁰ ; elle se laisse finalement convaincre, séduite par l'entreprise après la lecture des premières pages de l'ouvrage³³¹. Jusqu'à la publication de la biographie en 1878, mais surtout pendant les deux ans de 1875 à 1876 où les échanges conservés sont particulièrement fournis, les lettres d'Émilie contiennent essentiellement des réponses aux questions de Jouin « d'ordre biographiques et catalographiques³³² ». Rapidement, le nombre des documents amassés est considérable, et Émilie s'effraie en ces termes de la masse de travail à laquelle se plie le biographe volontaire de son mari : « En vérité Monsieur, je suis épouvantée du travail énorme que présente cette effrayante accumulation de documents de tout genre »³³³. Cette importante collection d'autographes qui constitue le second volume est alimentée par Émilie elle-même par l'envoi régulier de documents à Jouin. Elle les choisit en fonction de la valeur qu'ils revêtent à ses yeux, comme le montre cette lettre : « Je vous envoie ce *joyau* [Émilie souligne] car

³²⁸ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (9 octobre 1874), coll. part.

³²⁹ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (26 décembre 1875), coll. part.

³³⁰ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. XVIII, introduction : « Nous avons éprouvé quelque difficulté, dans les premiers mois de 1875, à vaincre les hésitations de Mme David au sujet de notre ouvrage. La veuve du maître avait espéré que la Vie de son mari serait composée par Victor Pavie ».

³³¹ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. XVIII, introduction : « C'est là qu'en présence de la veuve et du fils du statuaire eut lieu la communication des premiers feuillets de notre manuscrit. L'épreuve réussit au-delà de toute espérance. Sa lecture achevée, l'auteur prit congé. Mais, dès le lendemain, Mme David lui apportait dans son cabinet tout ce qu'elle avait conservé de notes écrites, de lettres, de journaux, de brochures ayant trait à son mari ».

³³² Caso et Marais (éd.), Pavie, *Lettres à David (d'Angers)...*, p. 34.

³³³ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (2 juillet 1875), coll. part.

cette lettre me semble bien précieuse. [...] Il ne saurait se trouver une occasion plus opportune de la publier et elle prendra certainement sa place dans vos documents de 1812 »³³⁴. Outre le filtre subjectif de l'importance qu'Émilie appose aux documents, l'aide qu'elle apporte à Jouin s'arrête aux limites de ses souvenirs : « Je prépare les notes que vous m'avez demandées. J'y arrive à grand peine tant tout cela est environné de vague et, j'ai beau faire, il y aura je le crains bien des erreurs »³³⁵. Pour ces raisons, et très probablement aussi pour compléter le corpus, Jouin se tourne aussi vers les connaissances, les amis et les proches du sculpteur, au premier rang desquels figure bien sûr Victor Pavie. Il est un ami du sculpteur et il a été l'imprimeur de la première *Étude sur la vie et les ouvrages de David*³³⁶ par Adrien Maillard (1814-1896). Pavie avait même été pressenti pour se charger de la biographie de son ami David : « Victor Pavie, par un sentiment de réserve excessive, bien fait pour nous rendre perplexe, ne s'estimait pas préparé à entreprendre et à mener à terme le récit d'une existence aussi remplie que celle du statuaire. Cette tâche séduisante l'effrayait »³³⁷. Ainsi donc, s'il n'a pas voulu se charger de la rédaction de la vie du sculpteur, Pavie est certainement très favorable à l'entreprise de Jouin et lui apporte volontiers son aide. La correspondance conservée aux AD renseigne sur la collaboration entre les deux hommes. Comme Émilie, Pavie envoie à Jouin des documents personnels et celui-ci lui adresse en retour des questions et des demandes de précision : « En vous remerciant une fois encore des utiles documents que vous avez bien voulu me communiquer sur David, j'ai l'honneur de vous demander divers renseignements que ni M. Maillard ni la famille n'a pu me fournir³³⁸ ». Comme avec Émilie encore, les questions que Jouin pose à Pavie portent surtout sur des précisions de date. Ces lettres permettent également de suivre l'évolution de l'édition du livre, qui commence à être imprimé dès mars 1877³³⁹, et qui est envoyé à Pavie à la fin de l'année³⁴⁰. Ces éléments concordent tous pour souligner

³³⁴ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (28 août 1875), coll. part.

³³⁵ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (3 septembre 1875), coll. part.

³³⁶ Adrien Maillard, *Étude sur la vie et les ouvrages de David (d'Angers), statuaire*, Imprimerie de Victor Pavie (Angers, 1838).

³³⁷ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. XVIII, introduction.

³³⁸ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 26 octobre 1875).

³³⁹ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 8 mars 1877) : « Mes 150 premières pages sont tirées, mais j'en ai près de 1000 dans mes 2 volumes ».

³⁴⁰ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 26 décembre 1877) : « J'ai mis au chemin de fer ce matin même mon ouvrage sur David à votre adresse. Puisse-t-il vous être agréable de parcourir ces pages souvent relues avant d'être livrées à l'impression et composées sans perdre un instant votre cher souvenir ».

une fois de plus le rôle central du cercle familial et du cercle des proches dans la construction d'un discours biographique et permettent de mettre en exergue que la recherche d'authenticité du souvenir prévaut largement sur la recherche de recul historique et d'une démarche analytique. Dans la publication d'Henry Jouin, l'archive privée tient en effet une place particulière. Non seulement cette place tient à la dimension mémorielle de la biographie, mais elle s'inscrit aussi dans le contexte de l'émergence d'une conception différente de l'histoire. En parlant des documents amassés par Henry Jouin, Émilie souligne le travail que représente le fait de les « coordonner, classer, vérifier et encore par-dessus tout contrôler afin d'arriver à une véracité incontestable de faits si difficile même pour les plus intéressés »³⁴¹. Cette mention de « véracité incontestable » est très symptomatique de la conception qu'ont les deux protagonistes des documents d'archives : ils sont pour eux la clé d'un travail *vrai*. Émilie et Henry Jouin ne prennent pas en compte la limite de la source, qui tient de sa partialité ou de sa faillibilité, et ne pratiquent aucune analyse critique sur le document d'archive. Par ailleurs, d'un point de vue plus structurel, le recours à l'archive privée participe lui aussi de la dimension « sculpturale » de la biographie : en effet, dans sa préface de 1890, Jouin indique que le fait de livrer la transcription de documents autographes et des témoignages intimes de la vie de l'artiste s'inspire des « portraitistes anciens », qui « aimaient à inscrire au bas de leurs effigies, peintes ou sculptées en face du modèle, *ad vivum* »³⁴². Et l'auteur poursuit : « Faisons comme eux. Mettons au jour des lettres, des pages qui complètent le portrait du maître *ad vivum* »³⁴³. Voilà qui est bien caractéristique de l'illusion qu'il entretient selon laquelle une personnalité se révèle avec impartialité par la transcription des écrits qu'elle laisse. Le caractère autographique des pièces prend une importance essentielle que manifeste également l'intérêt porté à la signature du maître. Par souci de transparence, Jouin fait même réaliser un *fac-simile* d'un autographe de David par une héliogravure d'Amand Durand³⁴⁴. De manière tout aussi caractéristique, Robert David d'Angers fait faire un tampon représentant la signature de son père pour en marquer certains dessins qu'il possède afin de leur donner un caractère d'authenticité, probablement en vue de les soumettre à la vente³⁴⁵. Il est également

³⁴¹ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (2 juillet 1875), coll. part.

³⁴² Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. VI.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, p. 552.

³⁴⁵ Boidard, « Historique du fonds », dans Lemaistre, Salé et Boidard, *David d'Angers, dessins du musée d'Angers...*, p. 26 ; voir cat. 23, David d'Angers, *L'Innocence implorant la Justice*.

significatif que l'édition des carnets de David d'Angers par André Bruel en 1958 fasse porter sur le plat supérieur des deux volumes une reproduction de la signature du sculpteur en lettres dorées sur la toile rouge de la couverture. Le culte de la signature est ainsi la marque d'une conception particulière de l'enquête biographique qui se concentre sur la source matérielle conçue comme une empreinte, une trace éminemment personnelle du sujet disparu et qui restitue un peu de sa présence.

Outre le recueil des souvenirs personnels et des archives des proches du sculpteur, Henry Jouin met en place en 1869 une « commission » dédiée à la réunion des autographes du maître au sein de la Société savante d'Angers. Cette initiative est motivée par la réunion qu'il fait, en 1866, pendant qu'il travaille au catalogue du musée, de vingt-cinq lettres autographes du sculpteur dont il conserve des copies : « Il y a trois ans, j'eus la pensée de réunir les lettres de David que ses amis consentiraient à me confier, de les transcrire et de rendre à leurs possesseurs les originaux, tandis que je ferais parvenir à la famille de l'auteur, c'est-à-dire à Mme David et à son fils, les copies de ces autographes »³⁴⁶. C'est probablement à ce moment-là que Jouin prend la mesure de l'importance que représentent les écrits du sculpteur dans la compréhension de son œuvre, comme le remarquent J. de Caso et J.-L. Marais³⁴⁷. Il en convainc la Société qui accepte la création de cette commission à laquelle est attaché notamment Victor Pavie³⁴⁸. Henry Jouin n'est pas le seul à recourir à l'archive du for privé pour appuyer sa biographie du sculpteur : Robert David d'Angers publie en 1891, peut-être par esprit de concurrence avec Henry Jouin, à la fois sa biographie de son père et à la fois un recueil des lettres autographes de son père³⁴⁹. Ce primat de l'archive s'inscrit dans le cadre d'un XIX^e siècle qu'on a appelé « le siècle de l'archive » dont Krzysztof Pomian pense qu'il s'explique par une nouvelle conception au temps et un sentiment de rupture par rapport au passé. Il définit ainsi le contexte mental et politique de cette « montée de l'intérêt pour les archives, les bibliothèques et les musées tout au long du XIX^e siècle et surtout dans sa deuxième moitié » :

Or, ce sentiment d'une rupture avec le passé en train de se produire, confère à tous les vestiges de celui-ci une importance sans précédent, celle des porteurs visibles

³⁴⁶ *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers* (1869)..., p. 242-243.

³⁴⁷ Caso et Marais (éd.), Pavie, *Lettres à David (d'Angers)*..., p. 34.

³⁴⁸ *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers* (1869)..., p. 473.

³⁴⁹ Pierre-Jean David d'Angers, *Lettres de P.-J. David d'Angers à son ami le peintre Louis Dupré : publiées avec préface et notes par son fils Robert David D'Angers : ouvrage orné de portraits et de vues*, éd. Robert David d'Angers, Paris, 1891.

d'une continuité. Leur préservation et mise en valeur apparaissent par conséquent comme le moyen privilégié de renouer le lien avec le passé, de donner à la nation une profondeur temporelle et des racines, et de constituer de la sorte son identité telle qu'on veut la projeter dans l'avenir³⁵⁰.

Outre la dimension romantique de l'exaltation du passé, le développement de ce mouvement historiciste prend un véritable caractère scientifique : le XIX^e siècle est aussi celui de l'apparition d'historiens auteurs de « chroniques documentées, en quête de rigueur scientifique, des grands historiens du moment, Michelet, Thierry, Guizot »³⁵¹. Mais si le recours à l'archive atteste une quête d'exactitude, il n'empêche pas Henry Jouin d'apporter quelques arrangements aux transcriptions qu'il propose des écrits du sculpteur.

3. Une *imposture* ?

André Bruel souligne dans sa préface l'absence d'apparat critique chez Jouin et remarque la volonté manifestée par le premier biographe de David de réaliser une synthèse cohérente de la théorie du sculpteur. Bruel évoque déjà les accommodements que l'auteur a pu faire subir à sa source dans ce but. Une étude comparative des transcriptions de Jouin dans l'édition de 1878 et de celle de Bruel dans son édition de 1945 reste à faire, en dépit des difficultés que présente la disparition des documents originaux. Pour T. Laugée, il s'agit chez Jouin d'une « précaution légitime de l'éditeur conditionnée par les gardiens de la mémoire du statuaire »³⁵² : l'auteur explique les arrangements de Jouin en avançant l'idée qu'il voulait faire preuve de prudence à l'égard des descendants de David d'Angers, gardiens de sa mémoire et surtout d'une grande partie de ses archives. Cette hypothèse a le mérite de souligner le rôle des proches, et surtout d'Émilie, dans l'entreprise éditoriale de Jouin. Jacques de Caso est plus sévère et préfère parler d'*imposture*³⁵³ : dans un article très précis, il montre les suppressions que Jouin fait dans l'édition de la source. Si l'article ne concerne pas à proprement parler les transcriptions du deuxième volume de la

³⁵⁰ Krzysztof Pomian, « Remarques finales », in *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret, Paris, 2018, p. 235-243.

³⁵¹ Ariane James-Sarazin, « « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante » : 1867, le marquis de Laborde et le Musée des Archives », in *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret, Paris, 2018, p. 215-233.

³⁵² Thierry Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », 2012, p. 283-296 (290).

³⁵³ Jacques de Caso, « A Philological Imposture... ».

biographie de David, il renseigne malgré tout sur la capacité de Jouin à arranger la source à son goût. L'article est intitulé : « A Philological Imposture : Henri Jouin, Interpreter of David d'Angers »³⁵⁴. Le terme d'imposture est sévère mais il traduit l'infidélité de l'éditeur par rapport à sa source : J. de Caso a pu comparer une transcription par Jouin d'une lettre de David d'Angers avec un exemplaire original conservé par les descendants du destinataire de la lettre, Victor Pavie. La transcription a été publiée par Jouin en 1890³⁵⁵. Caso montre, les deux textes à l'appui, combien les opinions de Jouin prévalent sur la tradition honnête de l'écrit de David : le principal passage qui a souffert des coupures de Jouin concerne le comte Alfred de Falloux (1811-1886), catholique libéral et social dont Jouin est proche : non seulement ils partagent globalement la même pensée sociale et politique, mais ils sont aussi rapprochés par leur origine angevine commune ainsi que par leur réseau de sociabilité (Falloux est un ami d'Arthur de Cumont). Le fonds privé de la correspondance de Jouin comporte plusieurs lettres de Falloux à Jouin échangées dans les années 1870, témoignant très précisément de leur bonne amitié : ils échangent leurs idées sur Albert de Mun, sur Louis Veillot et *L'Univers* et sur le pape. Dans l'une d'elles en particulier, Falloux adresse à Jouin ses félicitations pour le prix obtenu par son ouvrage (*David d'Angers*), et lui fait part de ses encouragements pour l'obtention de la Légion d'Honneur que Jouin convoite, tout en lui disant qu'il ne peut pas l'appuyer officiellement. C'est le même Falloux qui siège à l'Assemblée nationale, où il est élu en 1848, et qui s'attire la réprobation de David d'Angers au moment de l'affaire de la fermeture des Ateliers nationaux en juin 1848 suivie des sanglantes journées de juin. Tout comme le passage acerbe à l'égard des « Bourgeois hargneux despotes et méchants », ou encore comme un autre où l'artiste clame sa fierté d'avoir appartenu aux Républicains montagnards (« car si le christianisme recommande l'aumône, les Républicains veulent que l'on améliore le sort de l'homme sans l'humilier »), l'ensemble du passage suivant a été supprimé par Jouin dans sa transcription de la lettre de David :

Il y a à l'Assemblée un être dont il me sera impossible d'effacer de ma mémoire l'affreux souvenir. Cet homme un jour en commençant notre session, me dit :
« Croyez que je marcherai toujours avec vous ; vous acquerrez la conviction que je

³⁵⁴ Jacques de Caso, « A Philological Imposture: Henri Jouin, Interpreter of David d'Angers », *The Art Bulletin*, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], t. 73, 1991.

³⁵⁵ Henry Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires. Correspondance du maître avec Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, de Vigny, Lamennais, Balzac...*, Paris, 1890, CCXLIII, 284-286.

suis un Républicain aussi avancé que vous ». Un mois était à peine écoulé que cet homme montait à la tribune pour obtenir la fermeture immédiate des Ateliers Nationaux. J'étais près de lui, j'étudiais avec anxiété et horreur ce regard de hyène qui convoite une proie. Effectivement après avoir obtenu de la réaction le Décret, le sang coulait dans Paris, mais aussi ce sang retombera éternellement sur sa mémoire. Et l'histoire inexorable écrira son nom en lettres de sang, cet homme est l'une de ces figures exhumées de l'inquisition, c'est un type comme l'enfer en envoi trop souvent pour le malheur de l'humanité, oh jamais je n'oublierai ce regard profondément féroce voilé par l'hypocrisie la plus tartuffe³⁵⁶.

La violence des termes de David, en plus de la difficulté présentée par l'implication indirecte de Falloux à l'égard de la répression des journées de juin, ont probablement poussé Jouin à passer sous silence ces propos qui auraient pu le mettre dans une position délicate à l'égard de son ami. Il n'a préféré conserver que ceux des propos où l'artiste évoque son admiration pour de grands hommes comme Hugo, Lamartine et Lamennais, qui sont aussi ses collègues à l'Assemblée. Il est clair ici que les convictions comme les relations de Jouin prévalent sur l'honnêteté de l'enquête historique. Le terme d'« interprète » choisi par Caso pour le titre de son article rend bien compte de ce que fait Jouin avec sa source : au lieu de rendre lisible la source dans son authenticité, il cherche à lui donner son sens, avec toute la dimension de subjectivité que comporte le mot. Comme le dit très bien Bruel dans la préface de son édition des *Carnets* de David, Jouin cherche à faire des notes éparses de l'artiste un traité d'esthétique capable de rendre l'esprit du sculpteur, ainsi que l'expression de son génie, dans une sorte d'unicité intellectuelle fantasmée qu'il croit devoir restituer : « Toute grande vie est une ».

Le professeur J. de Caso avec qui nous avons pu nous entretenir au cours d'une longue discussion très éclairante souligne le mystère qu'il reste à élucider dans l'exploitation des sources dans la biographie du sculpteur : cela qui pourrait faire l'objet d'une étude à part entière, sur les rôles respectifs d'Émilie et de Robert David d'Angers, d'abord, puis sur le traitement qu'en a fait Henry Jouin³⁵⁷. La disparition de la plupart des documents

³⁵⁶ Lettre de David d'Angers à Victor Pavie (Paris, 7 juin 1849), éditée par Caso, « A Philological Imposture: Henri Jouin, Interpreter of David d'Angers... ».

³⁵⁷ Nous prenons la liberté de reproduire ici les propos que le professeur de Caso nous adressait dans un courrier électronique du 3 juin 2023 : « Les textes de David de la première section [des documents édités dans la biographie] proviennent d'un ensemble qui dut être, en volume considérable, de notes personnelles

originaux ainsi que la destruction très vraisemblable par Jouin de certains de ses papiers personnels compliquent largement la tâche. Il reste cependant une importante quantité de lettres de Robert à Jouin dans le fonds privé de ses archives, mais ces documents, très nombreux, n'ont pas pu être étudiés, faute de temps.

Avant J. de Caso, un historien de l'art contemporain de Jouin produit une analyse critique assez véhémement de son travail dès 1884 : Louis Courajod (1841-1896) est un archivist-paléographe et un historien d'art, conservateur au musée du Louvre. Il est également un membre fondateur en 1872 de la Société de l'histoire de l'art français. Il publie dans le *Bulletin critique* son compte rendu de l'ouvrage de Jouin sur Coysevox³⁵⁸. Cet ouvrage de Jouin est récompensé du prix Bordin par l'Académie des beaux-arts lors de sa séance publique annuelle du 22 octobre 1882, présidée par Jules-Eugène Lenepveu, angevin proche de Jouin³⁵⁹. Le prix Bordin, créé en 1835, est destiné à récompenser des œuvres écrites traitant de l'art, de la science ou de la littérature, et le sujet pour l'année 1882 était : « Notice biographique et critique sur la vie et les ouvrages de Coysevox »³⁶⁰. Si l'ouvrage de Jouin est couronné par l'Académie des beaux-arts, Courajod en écrit une critique véhémement en commençant par dénoncer l'« indulgence confraternelle » et complaisante de ceux par qui l'étude a « conquis ou surpris de très hauts suffrages »³⁶¹. Sa conclusion est incisive. Courajod se rit d'abord des erreurs que fait Jouin dans l'attribution des œuvres : « Nous pourrions amuser le lecteur, en reproduisant les principaux passages du livre dans lesquels l'auteur décrit avec conviction et même avec un accent lyrique, comme types

aujourd'hui perdues. Elles furent mises à la disposition de Jouin par Émilie David sous la forme de copies plutôt que communiquées dans leur forme d'origine. Ces notes sont du même type (notes autobiographiques et "pensées") que celles conservées et en cours de classement (feuilles détachées de formats divers) dans les trois cartons souvent utilisés de la bibliothèque municipale d'Angers (BM Angers, ms 1872, 1873, 1875). Émilie David a ajouté à ces notes (première section) des copies de fragments extraits des carnets de David. On le lit dans les annotations d'Émilie inscrites sur les pages de garde de plusieurs carnets, annotations non transcrites par André Bruel dans son édition des carnets. Dans la masse des notes de la première section, on retrouve quelques passages (phrases et expressions) provenant indubitablement des carnets, réécrits par Jouin, peut-être par Émilie, ou successivement par eux deux. Incidemment, Jouin a utilisé ces mêmes notes autobiographiques disparues, sans citer ses sources et avec complaisance, tout au long du premier tome de son ouvrage ».

³⁵⁸ Henry Jouin, *Antoine Coysevox : sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur l'école française de sculpture avant le XVIIe siècle*, Paris, 1883.

³⁵⁹ Voir cette lettre de J.-E. Lenepveu à Henry Jouin (Paris, 21 juillet 1886), coll. part. : « Mon cher Monsieur Jouin, je suis personnellement bien fâché que le résultat du Concours Bordin ne vous ait point été favorable. »

³⁶⁰ *Le Temps*, 23 octobre 1882, « Séance annuelle de l'Académie des beaux-arts », p. 3.

³⁶¹ Louis Courajod, *Antoine Coysevox et son dernier historien*, *Bulletin critique*, 1884, p. 128-135, 144-152 (tiré à part : Paris, 1884).

caractéristiques du talent de Coysevox, des œuvres de Lerambert, de Desjardins ou de n'importe quel sculpteur des XVII^e-XVIII^e siècles »³⁶². Il résume ensuite les limites du travail de Jouin : « En dehors de ces textes manuscrits cités à contresens, ce livre est le résultat de coupures faites sans discernement dans un nombre restreint d'ouvrages généraux consacrés à Coysevox »³⁶³. Finalement, selon Courajod, Jouin, « absolument dépourvu de critique », n'a pas su user de « clairvoyance » devant « un trop grand nombre de sources d'informations ». C'est là probablement en effet la faiblesse principale du travail de Jouin : la tentation de l'exhaustivité sans prise de distance critique. C'est aussi la difficulté qui prend le chercheur devant la masse bibliographique et archivistique que présente une étude sur Henry Jouin... Cette critique de Courajod, outre qu'elle donne un avis éclairant d'un historien contemporain sur le travail de Jouin, est intéressante aussi pour comprendre les rapports entre les milieux savants et académiques, ces derniers étant plus prompts à saluer les travaux à même d'illustrer l'art national.

C. Un artiste national ? La réception de l'ouvrage.

Si l'origine de l'intérêt d'Henry Jouin pour David d'Angers est à trouver dans le musée local, il est tout à fait essentiel de considérer la dimension nationale qu'il entend donner au monument biographique qu'il publie en 1878. Henry Jouin s'inscrit par là, dans une certaine mesure, dans la continuité de l'art romantique auquel appartient son sujet, caractérisé par une recherche d'identité nationale³⁶⁴. L'emphase de la préface le marque dès les premières lignes : « Toute grande vie est une. La vie de David d'Angers se résume en un mot : la création d'un art national. » L'ambition de Jouin est donc de manifester la dimension nationale de l'art de l'artiste qu'il entend magnifier, proposant peut-être par là d'élargir l'acception du mot « compatriote » de la dédicace (« En publiant ce livre, je pose une pierre d'attente. Les compatriotes de l'artiste élèveront un jour son monument ») et en faisant passer le devoir de reconnaissance de l'échelle de la petite patrie à celle de la grande. La courte préface est marquée par la redondance du terme de « patrie » qui est

³⁶² Courajod, *Antoine Coysevox...*, 1884, p. 14.

³⁶³ Courajod, *Antoine Coysevox...*, 1884, p. 15.

³⁶⁴ Viviane Huchard « Les portraits de David : la nature et l'âme », dans Le Normand-Romain et Chappey, *Aux grands hommes, David d'Angers...*, p. 59-69 (59).

mise en avant comme l'objet absolu et final de l'œuvre de David d'Angers : « C'est la patrie qu'il a fait revivre dans son passé » puis « C'est la patrie dans sa vie contemporaine qu'il a résumée par ses bustes et par ses médailles ». L'anaphore suffit, s'il en était besoin, à mettre en exergue la place de la patrie dans la démonstration qu'entend faire Jouin sur l'œuvre de David d'Angers.

1. L'apparition du spécialiste.

La publication par Henry Jouin de son ambitieuse monographie sur David d'Angers permet d'interroger le caractère de « spécialiste » dont parle Laura Legros selon laquelle en effet, le discours monographique « se définit comme un discours de spécialiste », en se référant à la définition du Robert. Elle caractérise d'autre part la démarche de rédaction d'une monographie d'artiste au sein du champ historiographique : « La monographie d'artiste en particulier se donne à lire comme un discours d'historien de l'art ou de critique d'art »³⁶⁵ : entre historien et critique d'ailleurs, les qualificatifs oscillent dans la presse contemporaine comme dans l'historiographie pour désigner Henry Jouin. Outre ses écrits sur David d'Angers, la production littéraire de Jouin est marquée par son intérêt pour la sculpture en général ; avec la publication de la biographie de David d'Angers, Henry Jouin non seulement s'impose comme le spécialiste du sculpteur angevin, mais il confirme publiquement du même coup sa spécialisation vers l'art de la sculpture. Peu de temps après son arrivée à Paris à la fin de l'année 1872, il décide de se spécialiser dans la critique des œuvres sculptées en s'essayant au discours théorique. Il publie en 1874 une étude uniquement centrée sur la sculpture au Salon de 1873 et justifie son choix dans une abondante préface de près de trente pages, dédiée « À ceux qui lisent » et qu'il intitule « De l'œuvre sculptée » : ces pages sont un condensé de la pensée de Jouin sur l'art et sur la sculpture. Les premières lignes, d'ailleurs, ne cachent pas son ambition autonome dans sa démarche d'écriture sur le sujet de l'art et elles soulignent une fois de plus la volonté de Jouin de se faire un nom dans la littérature d'art : « Voulant écrire sur l'art, je n'ai pas besoin de chercher loin de moi l'occasion de mon livre. Je m'empare de la chose récente, quelle qu'elle soit, et cela me suffit »³⁶⁶. Son choix de la sculpture seule s'explique doublement : il est

³⁶⁵ Laura Legros, « Le poète auteur de monographies d'artistes », dans *L'écrivain et le spécialiste...*, p. 35-56 (36).

³⁶⁶ Henry Jouin, *La sculpture au Salon de 1873*, Paris, 1874, p. 5.

motivé par un certain anticonformisme d'abord, qui le pousse à fuir le « chemin battu » de la critique sur « les peintres à la mode ». Mais des « motifs d'un ordre supérieur » lui font également « un devoir »³⁶⁷ de préférer la sculpture. Il formule ce motif selon un double axiome : « L'art du sculpteur nous attire, parce qu'il est tout à la fois l'art le plus élevé et le plus populaire »³⁶⁸. Il développe ensuite cette double idée. La sculpture est pour lui l'art le plus élevé, tout d'abord, en raison de l'image de l'homme qu'elle a pour sujet principal : « L'homme est l'exemplaire unique des vertus de Dieu, et j'appelle l'art le plus élevé dans son but celui qui, sans entrave et sans détours, ne se lasse pas de chercher dans l'homme une image de la beauté de Dieu »³⁶⁹. La comparaison de la technique de la sculpture avec l'action créatrice de Dieu est une donnée essentielle de la conception de l'art chez Jouin, et le rôle du « statuaire » prend de ce fait un relief à la fois démiurgique et religieux fondamental. D'où découle une définition parfaitement axiologique de l'art, conçu comme le fruit d'une inspiration divine : « Cet homme fait le silence dans son âme. Dieu lui envoie le sentiment de sa noblesse ; il a conscience de sa force, il porte sur lui-même un regard élevé, puis, dans la plénitude de ses facultés, il agit. Et quel est alors le but de son activité ? Donner une parole à la matière »³⁷⁰. La dimension morale est inhérente à l'art, selon l'héritage aristotélicien de la définition de l'art vu comme « une vertu » : « La prudence, vertu morale, règle notre conduite ; l'art, vertu intellectuelle, loi de nos œuvres, doivent projeter une égale lumière sur les deux pôles de notre vie »³⁷¹. Pour Henry Jouin donc, l'art est dans le champ intellectuel ce qu'est la prudence dans le champ moral : une règle. « Nous le répétons : l'art du statuaire est le plus élevé dans son but, et conséquemment le plus moral³⁷² ». Le dernier point de sa préface concerne l'illustration de l'idée de la popularité de la sculpture : elle rejoint une fois de plus la dimension sociale de l'art : « Ce qui appartient vraiment au peuple, c'est le forum, c'est la place publique, c'est la rue. [...] C'est donc ce terrain qu'il faut orner. C'est lui qu'il faut peupler de statues comme il est peuplé de travailleurs »³⁷³. Outre le champ lexical théologique de son discours théorique qui est particulièrement frappant, Henry Jouin s'inscrit dans une conception morale de l'art

³⁶⁷ Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 6.

³⁶⁸ Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 9.

³⁶⁹ Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 19.

³⁷⁰ Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 15.

³⁷¹ Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 15.

³⁷² Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 20.

³⁷³ Jouin, *La sculpture au Salon de 1873...*, p. 26.

parfaitement partagée au XIX^e siècle et, appliquée en particulier à la sculpture, qui préside largement au mouvement de statuomanie. Voilà l'origine de l'intérêt de Jouin pour la sculpture : un discours théorique et une haute conception de l'art sculpté en raison de l'objet même de la sculpture, l'imitation de l'Homme, et en raison de sa destination, l'éducation du peuple. Après cette première spécialisation sur l'étude de la sculpture, très probablement favorisée par la connaissance qu'il a de l'œuvre de David d'Angers, Henry Jouin prolonge son étude théorique sur la sculpture à plusieurs reprises dans la suite de ses publications : outre *La sculpture au Salon* pour les années 1873 à 1883, il publie *La sculpture en Europe, précédé d'une conférence sur le Génie de l'art plastique* en 1879³⁷⁴, et une *Esthétique du sculpteur* en 1888³⁷⁵. On voit donc apparaître un discours spécialisé très nettement au sujet de la sculpture. Très tôt, ce désir de spécialisation s'accompagne d'une ambition de carrière professionnelle : dans le fonds privé de la correspondance de Jouin est conservée une lettre officielle du 9 février 1874, soit un peu plus d'un an après son installation parisienne (fin 1872) du ministère de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, signée du marquis de Chennevières et disant :

Monsieur, vous avez exprimé le désir d'être nommé attaché surnuméraire à l'Administration du Louvre, section de sculpture. Le personnel du département de la sculpture compte déjà deux attachés et l'admission d'un troisième, même à titre surnuméraire, ne pourrait créer qu'un précédent fâcheux ; je regrette donc d'avoir à vous informer qu'il n'est pas possible d'accueillir votre demande³⁷⁶.

Il est fort probable que Henry Jouin ait fait valoir son travail tout récent sur la sculpture au Salon de 1873 dans sa lettre de candidature pour un poste d'attaché au département des sculptures du Louvre, comme il le fait régulièrement avec ses travaux pour se recommander auprès des administrateurs. On sait qu'il envoie notamment son étude sur la sculpture au Salon de 1874 à Anatole Gruyer, alors inspecteur général des beaux-arts depuis 1872 ; cette étude est de nouveau introduite par une préface encore plus abondante que la précédente, avec près de cinquante pages de théorie sur l'art et de son but qui est « la manifestation du Beau »³⁷⁷. A. Gruyer lui répond très courtoisement : « Monsieur, je

³⁷⁴ Henry Jouin, *La sculpture en Europe, précédé d'une conférence sur le Génie de l'art plastique*, Paris, 1879.

³⁷⁵ Henry Jouin, *Esthétique du sculpteur*, Paris, 1888.

³⁷⁶ Lettre du marquis de Chennevières à Henry Jouin (Paris, 9 février 1874), coll. part.

³⁷⁷ Henry Jouin, *La sculpture au Salon de 1874*, Paris, 1875, p. 9.

lirai avec grand plaisir et avec grand profit, j'en suis sûr, l'étude que vous avez bien voulu m'envoyer sur la sculpture au Salon de 1874 »³⁷⁸. Il nous paraît tout à fait envisageable qu'Henry Jouin ait partagé son ouvrage dans le but de se faire connaître dans le milieu de la toute nouvelle commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France dont la liste prévisionnelle des membres a été publiée dans le rapport du 15 mai précédent et où le nom de Gruyer figure [Annexe 6, p. 350 : liste des membres de la Commission]. D'ailleurs, A. Gruyer ajoute dans sa lettre : « Votre proposition a été communiquée, en effet, à la commission de l'Inventaire et parfaitement recueillie. J'aurai grand plaisir à causer avec vous de ces choses », et il l'invite à venir discuter avec lui dans son bureau de la Direction des beaux-arts, rue de Valois. Quelle a pu être la teneur de la proposition de Jouin à la commission de l'Inventaire tout récemment formée ? Probablement celle de leur communiquer le catalogue qu'il a publié trois ans plus tôt des collections du musée d'Angers ? Ou alors, une offre de travailler avec eux, plus directement ? Quoi qu'il en soit, avec l'intermédiaire de Gruyer ou pas, il entre enfin dans l'administration à la fin de l'année 1874. C'est pendant qu'il est employé à l'administration des beaux-arts qu'il poursuit son œuvre d'écriture autour de la sculpture et surtout qu'il publie sa biographie de David d'Angers dont les premiers tirages paraissent à la fin de l'année 1877.

2. Dépasser l'échelle locale : la consécration de l'Académie.

Un article de *L'Union de l'Ouest* d'Angers du dimanche 3 février 1878 vantant la mise en lumière, dans le livre de Jouin, du « caractère éminemment français des ouvrages de David, dont l'effort constant a été de créer un art national », manifeste l'enthousiasme du quotidien régional libéral et conservateur au moment de la publication de la biographie de David : il exprime la gloire que tirent les rédacteurs de cette dimension « nationale » de l'œuvre du sculpteur angevin³⁷⁹. Cette tension entre artiste local et art national est tout l'enjeu de la biographie de David par Jouin.

Dans la famille du sculpteur, tout d'abord, la réception de l'ouvrage est très ambiguë : « Madame David et son fils ont accueilli froidement l'apparition de mon livre. Dieu l'a

³⁷⁸ Lettre d'Anatole Gruyer à Henry Jouin (Chantilly, 1^{er} juillet 1874), coll. part.

³⁷⁹ *L'Union de l'Ouest*, 3 février 1878, cité dans un tiré à part de l'éditeur Plon recensant les critiques de presse du *David d'Angers* d'Henry Jouin, couronné par le prix Marcellin Guérin de l'Académie française. Inséré à la fin d'un exemplaire de Henry Jouin, *Musée de portraits d'artistes*, Paris, 1888.

voulu ainsi », indique, résigné, l'auteur à Victor Pavie³⁸⁰. Les lettres de la veuve conservées dans le fonds privé semblent indiquer que l'attention d'Émilie se concentre plutôt, à partir de 1877, sur l'érection de la grande statue de son mari à Angers. En-dehors de ces lettres de l'année 1878 concernant le monument d'Angers, aucun écrit de la veuve n'évoque la publication de la biographie de son mari à laquelle elle est pourtant associée depuis quatre ans, si ce n'est un court billet porteur d'une écriture chancelante et qui dit ceci : « Monsieur, je suis bien faible encore, mais je m'associe de cœur à vos prochains succès de l'œuvre apothéose de mon mari que vous avez réussie avec tant de talent. Votre dévouée, EDA »³⁸¹. Pour comprendre la froideur manifestée par les membres de la famille du sculpteur, il faut souligner que les relations n'ont pas toujours été très apaisées entre ceux-ci et le biographe : J. de Caso mentionne des difficultés rencontrées par Jouin au long de l'élaboration du projet et évoque des « conflits avec la veuve de David »³⁸². Si les lettres d'Émilie conservées dans le fonds privé ne laissent pas vraiment transparaître ces tensions, la correspondance d'Henry Jouin avec Victor Pavie va dans ce sens. À la nouvelle de la mort d'Émilie en 1879, il manifeste son regret et parle d'elle à la fin de sa vie comme d'un « cerveau malade et peu lucide »³⁸³. À propos de son fils : « J'ai répondu [à la lettre d'usage] par une lettre affectueuse à M. David fils qui avait rompu avec moi depuis un an. Je suis encore à recevoir sa carte. Lui aussi est un cerveau malade »³⁸⁴. Toutefois, quelques lettres antérieures d'Émilie évoquent l'aide qu'elle lui apporte pour le recommander auprès de personnalités parisiennes. Dans l'une d'elle, non datée mais envoyée probablement à l'automne 1876, elle écrit : « Je n'ai pu faire qu'une chose, Monsieur, et elle est faite. J'ai écrit au reçu de votre carte à M. Ferdinand de Lasteyrie³⁸⁵ et à Sadi Carnot³⁸⁶. Je prie l'un de recommander votre demande à son cousin le secrétaire du Ministre, à l'autre de tâcher de prêcher le Ministre lui-même. Espérons mais ne nous leurrions pas »³⁸⁷. Elle semble obtenir gain de cause car une autre lettre suit, félicitant Jouin pour un « si beau succès dont

³⁸⁰ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 26 décembre 1877).

³⁸¹ Billet d'Émilie David à Henry Jouin (daté du 11 novembre 1877 selon le tampon sur l'enveloppe), coll. part.

³⁸² Caso, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire...*, p. 17.

³⁸³ AD Maine-et-Loire, I J 4176. Lettre d'Henry Jouin à Victor Pavie (Paris, 31 mai 1879).

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ Ferdinand de Lasteyrie (1810-1879) est membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et membre de la Commission des monuments historiques (1871-1878).

³⁸⁶ Sadi Carnot (1837-1894) est alors député de la Côte-d'Or.

³⁸⁷ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, septembre ou octobre 1876 ?), coll. part.

(sic) [...] M. de Lasteyrie a puissamment aidé »³⁸⁸. C'est donc vraisemblablement sur la demande de Jouin lui-même que la veuve écrit, à ses connaissances haut placées à Paris. Rien n'indique toutefois que la « demande » de l'auteur concerne précisément la publication de son ouvrage, mais il apparaît tout de même que la stratégie d'avancement est toujours à l'œuvre au moment de l'édition de son livre. Au reste, les dates coïncident : l'essentiel du travail est probablement effectué dans l'année 1875 et au début de l'année 1876 puisqu'Émilie félicite l'auteur pour « l'achèvement de [son] œuvre » dès le 11 septembre³⁸⁹. Henry Jouin déploie, quoi qu'il en soit, sa stratégie par l'envoi de son ouvrage à des personnalités en vue.

Le fonds privé de ses archives conserve un très intéressant carnet dans lequel l'auteur note méthodiquement, pour chacune de ses œuvres, les noms des personnes à qui il fait parvenir un exemplaire. Ainsi est-il possible de reconstituer la liste des destinataires de la biographie de David d'Angers. Sur les soixante-quatorze destinataires, avec des envois qui s'étirent entre 1877 et 1903, seules trois sont des personnalités angevines : Alfred de Falloux, Victor Pavie et Jules Dauban, auxquels il écrit le 26 décembre 1877³⁹⁰. Ce très faible nombre est symptomatique de l'orientation qu'a prise Jouin en s'installant à Paris et de la stratégie qu'il déploie pour se faire une place dans la sphère intellectuelle de la capitale. En effet, les premières personnes à qui il envoie un exemplaire, dès le 16 décembre, sont, non seulement Émilie et Robert David d'Angers, mais aussi Philippe de Chennevières, directeur des beaux-arts et membre de l'Institut, et Georges Lafenestre (1837-1919), conservateur du musée du Louvre et également membre de l'Institut. Suivent ensuite le ministre de l'Instruction publique, des beaux-arts et des cultes, Agénor Bardoux (18 décembre 1877), le critique et ancien directeur des beaux-arts C. Blanc, membre de l'Académie des beaux-arts et de l'Académie française, et Camille Doucet (1812-1895), secrétaire perpétuel de l'Académie française depuis 1876, à qui Henry Jouin avait déjà écrit au début des années 1860 pour lui demander du travail dans l'administration des théâtres qu'il dirigeait alors. La liste est encore longue mais ces quelques noms suffisent à montrer que Jouin cherche sans aucun doute à se faire reconnaître dans la sphère des édiles parisiens, et en particulier à l'Académie qui est l'institution de sacralisation par excellence. Ses

³⁸⁸ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 29 octobre 1876), coll. part.

³⁸⁹ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (11 septembre 1876), coll. part.

³⁹⁰ Répertoire des destinataires des ouvrages d'Henry Jouin, coll. part.

efforts sont couronnés de succès puisqu'il finit par recevoir un prix de l'Institut : il reçoit à l'été 1000 francs pour le prix Marcelin-Guérin³⁹¹, prix annuel de littérature créé par l'Académie française en 1872. Ce prix est « destiné à récompenser les livres et écrits qui seraient récemment produits en histoire, en éloquence et dans tous les genres de littérature, et qui paraîtraient les plus propres à honorer la France, à relever parmi nous les idées, les mœurs et les caractères, et à ramener notre société aux principes les plus salutaires pour l'avenir »³⁹². La monographie d'Henry Jouin, conçue comme un monument à la gloire du grand homme, semble bien en effet répondre aux objectifs éducatifs de ce prix. Et en effet, ainsi s'exprime le secrétaire perpétuel de l'Académie : « Le portrait de David d'Angers est dessiné de main de maître par M. Jouin, et le tableau des rapports que le grand artiste eut avec les hommes illustres de son temps est si heureusement présenté, si habilement mis en relief, qu'en faisant un livre d'art l'auteur se trouve, en fin de compte, avoir fait aussi un livre de bonne littérature et de saine morale »³⁹³. Livre d'art donc, mais aussi livre de littérature et livre de morale : autant de qualificatifs significatifs employés par le secrétaire de l'Académie pour caractériser l'ouvrage engagé du biographe. Ce prix atteint en tout cas son but d'encouragement, et Henry Jouin, porté probablement par ce succès, signe bien d'autres ouvrages d'art jusqu'à la fin de sa vie. À partir de 1878, en tout cas, il est désigné et il se désigne lui-même par « Henry Jouin, lauréat de l'Institut ». Il est indubitable que cette publication fasse date dans la carrière d'Henry Jouin et assoie son nom dans le milieu des historiens de l'art, en témoigne par la suite la récurrence des mentions de son nom suivi de cette précision : « Auteur d'une biographie en deux volumes sur David d'Angers ».

3. Heurs et malheurs de la biographie de David d'Angers.

Outre qu'il a obtenu la réputation de spécialiste de David et la reconnaissance de l'Académie, Henry Jouin est-il parvenu à imposer son héros comme représentant particulier de l'art national ? Questionner la réception de l'ouvrage de Jouin en 1878 implique de rappeler au préalable la postérité des œuvres de David d'Angers lui-même. Un premier élément

³⁹¹ Journal officiel de la République française, 2 août 1878, n° 208, p. 8416.

³⁹² Dictionnaire de l'Académie française [en ligne], <https://www.academie-francaise.fr/prix-marcelin-guerin>, consulté le 7 juin 2023.

³⁹³ *Le Français* (1868-1887), vendredi 2 août 1878, p. 3.

caractéristique illustre la focalisation locale qui caractérise, au départ, cette postérité. Lors de la cérémonie d'installation du buste de David réalisé par Armand Toussaint dans la galerie du musée, le 12 mars 1863, aucun membre de l'Académie des beaux-arts, à laquelle David appartenait toutefois, n'est présent. En effet, le maire d'Angers adresse, probablement tardivement, une invitation aux membres de l'Académie qui ne la reçoivent que le 7 mars, cinq jours avant l'événement. Ernest Beulé (1826-1874), secrétaire perpétuel de l'Académie, répond qu'à cette date si proche aucun des membres n'est disponible malgré leur « désir de s'y rendre »³⁹⁴. Négligence du maire d'Angers ou désintérêt de l'Institut ? Quoi qu'il en soit, aucun membre parisien ne peut se libérer pour l'hommage à David. Le récit que le secrétaire de la mairie fait de l'événement indique la présence de « hauts fonctionnaires du département » et note l'importance que prend celle d'un certain nombre d'amis et d'artistes parisiens, proches de David, « venus rehausser par leur présence l'éclat de la solennité³⁹⁵ ». Ainsi, dans un premier temps et au-delà du réseau des proches du sculpteur, la fortune critique de David reste limitée à la sphère départementale. Par ailleurs, dans une lettre au conservateur du musée d'Angers, Émilie manifeste son amertume à l'égard de la négligence de l'administration centrale et du Louvre en particulier : « La direction du Musée de Paris, qui n'a pas d'argent pour nous, a préféré payer 65000 francs un Murillo douteux³⁹⁶, et coutumier à laisser les galeries du Louvre sans un seul ouvrage d'un des statuaires les plus distingués de son temps »³⁹⁷. Cette faiblesse de l'intérêt du Louvre à l'égard des œuvres du sculpteur David, pourtant de son vivant lauréat du prix de Rome, professeur à l'École des beaux-arts et membre de l'Institut, est à replacer dans le contexte plus vaste de la politique générale du musée du Louvre sous le second Empire, contraint par les très faibles budgets annuels d'acquisition dévolus aux musées impériaux. A. Bertinet³⁹⁸ montre que, au musée du Louvre, le département des Peintures et des

³⁹⁴ AM Angers, 2R2. Lettre d'Ernest Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie, à René Montrieux, maire d'Angers (Paris, 9 mars 1863).

³⁹⁵ Olivier Joubin, *Inauguration du buste de David d'Angers dans la galerie de sculpture du Musée, le 12 mars 1863* (Angers : Cosnier et Lachèse, 1863), p. 6-7.

³⁹⁶ En 1858, deux tableaux de Murillo de la collection du maréchal Soult sont entrés dans les collections publiques et ont été affectés au département des Peintures du musée du Louvre : *la Naissance de la Vierge* (MI 202) et *Un miracle du frère Francisco* ou *La cuisine des anges* (MI 203). En 1852, Nieuwerkerke faisait l'achat exceptionnel en vente publique, avec des crédits illimités, de *La conception de la Vierge* de Murillo, pour 615300 francs.

³⁹⁷ MBAA, centre de documentation, INV 2017.0.191.1. Lettre d'Émilie David d'Angers à Jules Dauban, conservateur du musée d'Angers (Paris, 1858 ?).

³⁹⁸ Bertinet, *Les musées de Napoléon III, op. cit.* p. 79-80.

Dessins est « largement avantageé au regard des autres départements », bénéficiant de 530000 francs dont 450000 pour la peinture, avec lesquels « le Louvre s'enrichit de 92 tableaux » par commande et achats, dont « six tableaux de l'école espagnole ». Par comparaison, au département des Antiques et de la sculpture moderne ne sont attribués que 240000 francs, et les acquisitions sont marquées par une forte dominante antique. Cette politique des administrateurs du Louvre ne constitue donc pas un contexte favorable au culte de la postérité de David d'Angers et à l'achat de ses œuvres par les musées centraux. L'enrichissement du musée d'Angers en sculpture romantique est donc d'autant plus remarquable dans ces conditions. Toutes ces considérations vont dans le sens d'une postérité de David d'Angers, dans les premières années après sa mort, limitée géographiquement, du point de vue administratif et officiel, à la région angevine. J. de Caso d'ailleurs souligne bien cette timidité des institutions à son égard et la faible « cotation officielle de sa fortune artistique³⁹⁹ » pendant tout le Second Empire et même au-delà : hormis le *Philopæmen* [Figure 3b, p. 364] qui passe du jardin des Tuileries aux salles en 1859, aucune figure monumentale n'entre dans les collections du Louvre avant 1896 ; d'autre part, pendant de nombreuses années et jusqu'au début du XX^e siècle, « les musées nationaux achètent peu ou pas, refusant à l'occasion, des propositions de la famille ou acceptant des œuvres "mineures" comme des plâtres qui seront déposés en province »⁴⁰⁰. Ceci sera contrebalancé par une « réparation idéologique » et des premières mesures de reconnaissance de l'œuvre de David à partir de la III^e République, probablement à lier à l'engagement politique du sculpteur et du fervent opposant républicain dont les funérailles furent marquées par des incidents et prirent la forme d'une « manifestation politique »⁴⁰¹.

La biographie de Jouin prend donc place à un moment où la renommée posthume de David est en demi-teinte. L'étude de l'article d'Henri Delaborde publié dans la *Gazette des beaux-arts* est fort éclairante pour étudier la réception de l'ouvrage d'Henry Jouin dans la sphère des historiens de l'art. L'auteur de l'article n'est pas n'importe qui : Henri Delaborde (1811-1899) a d'abord eu une carrière de peintre avant qu'une maladie ne le force à se détourner de la peinture. Il devient alors historien et critique d'art et publie à partir de 1850 dans la *Gazette des beaux-arts* et dans *La revue des Deux Mondes*, deux titres de

³⁹⁹ Caso, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire...*, p. 14.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

référence dans le milieu artistique ; la *Gazette des beaux-arts*, notamment, fondée en 1859 par Charles Blanc, est une des premières revues spécialisées d'art. Il est notamment l'auteur en 1860 d'une note pour la réorganisation des beaux-arts en France, signe de son implication dans les réflexions en cours sur la place de l'art dans l'État en France. C'est dans *La revue des Deux Mondes* qu'il publie un abondant article intitulé : « David d'Angers, ses œuvres et ses doctrines » en 1878⁴⁰². Dans son article, Henri Delaborde évoque largement la biographie toute récente du sculpteur réalisée par Henry Jouin et se montre assez nuancé sur l'ouvrage. Il est assez critique à l'égard du ton très laudatif de l'ensemble : en dépit de l'assertion de l'auteur dans sa préface « La critique tient sa place à côté de l'éloge dans notre livre », Henri Delaborde souligne le ton hagiographique de la biographie : « Là même où la condamnation, la mention tout au moins des fautes semblerait le plus naturelle, il n'y a place sous la plume de M. Jouin que pour l'approbation et l'éloge »⁴⁰³. Henri Delaborde porte un regard bien plus critique que Jouin sur le sculpteur angevin : tout en reconnaissant son mérite et en indiquant combien il est intéressant et représentatif de son temps, il lui dénie tout qualificatif superlatif contenu dans des expressions de Jouin qui font de David le héraut du génie national ou le premier sculpteur dans l'histoire de l'école française. Delaborde rappelle le prestige des sculpteurs qui ont précédé comme celui des autres artistes contemporains de David, au premier rang desquels François Rude (1784-1855) conserve la primauté. Selon l'auteur de l'article, David ne l'emporte pas non plus, à certains égards, sur des sculpteurs contemporains comme James Pradier (1790-1852), Francisque Duret (1804-1865), ou même Pierre-Charles Simart (1806-1857) et Jean-Joseph Perraud (1819-1876), à la postérité moins célèbre que les deux premiers. Il nous semble intéressant de reproduire ici la conclusion d'Henri Delaborde :

Quelque importance qu'il faille lui reconnaître, et quelque estime qu'on lui doive, David n'a pas tous les mérites que lui prêtent des admirateurs trop zélés. Il n'est ni « le plus grand sculpteur des temps modernes, » comme on le disait assez récemment dans une occasion publique, ni même le premier sculpteur de son temps, comme tendrait à le faire croire le livre qui vient de lui être consacré. Il est un des premiers sans doute, un artiste dont l'avenir s'occupera, sauf à distinguer et à

⁴⁰² Henri Delaborde, « David d'Angers, ses œuvres et ses doctrines », *Revue des Deux Mondes*, t. 27, 1878, p. 423-225.

⁴⁰³ Delaborde, « David d'Angers... », p. 433.

choisir, plus sévèrement que nous peut-être, parmi les œuvres de sa main ; mais ses titres et ses droits n'existent que dans cette mesure⁴⁰⁴.

Cette conclusion nuancée de Delaborde résume bien, à notre avis, comment il faut appréhender l'œuvre de David d'Angers et les limites de l'œuvre d'Henry Jouin : l'œuvre du sculpteur est intéressante pour l'histoire de la sculpture française, mais elle est à replacer dans son contexte, à l'abri de toute exagération. Malgré les réserves de Delaborde, l'ouvrage d'Henry Jouin contribue très probablement à construire la mémoire nationale de David d'Angers comme représentant particulier de la statuaire française ; et lors de l'inauguration du buste de David d'Angers, la même emphase caractérise le discours du sous-secrétaire d'État à l'instruction publique et aux beaux-arts, puisque la presse rapporte que « M. Turquet s'est attaché surtout à présenter David comme le sculpteur de la patrie »⁴⁰⁵. Il apparaît d'ailleurs que cette inauguration de la statue angevine du sculpteur par Louis-Noël ait connu un écho dans la presse plus retentissant que la publication du *David d'Angers* d'Henry Jouin. Une étude statistique de l'occurrence de l'expression « David d'Angers » dans la presse (presses régionale et nationale confondues) sur la base de données Retronews de la BnF permet de mesurer cet écho [Annexe 4, p. 347 : David d'Angers dans la presse]. Il faut toutefois garder à l'esprit les biais que comporte la requête : premièrement, la base de données Retronews ne recense qu'un nombre non exhaustif de titres de presse et de numéros ; on ne connaît pas la mesure de l'éventuelle surreprésentation de la presse parisienne et nationale ; enfin, la requête « David d'Angers » ne discrimine pas le nom de Robert David d'Angers, fils du sculpteur. Par exemple, en 1873, l'occurrence du nom dans la presse tient beaucoup aux répercussions médiatiques de la séparation de Robert d'avec sa femme, Edmée Huet (1846-1910), fille du peintre Paul Huet (1803-1869), grand ami de Pierre-Jean David d'Angers. Ces réserves émises, il est très intéressant de remarquer l'augmentation remarquable d'occurrences de l'expression « David d'Angers » en 1880 (apparition dans plus de 550 pages sur l'année) : ce résultat peut être comparé avec celui de l'année 1848, année de l'élection du sculpteur à l'Assemblée nationale comme

⁴⁰⁴ Delaborde, « David d'Angers... », p. 445. Il ajoute : « On ne saurait ni la restreindre ni la forcer, et ceux-là se trompent également qui voient en lui, les uns un initiateur souverain, un homme de génie à l'abri des discussions ou des disgrâces posthumes, les autres, un de ces talents dont le succès a dépendu tout entier du milieu où ils se sont produits et qui ne survivent pas à leur époque. La justice, pour nous, se trouve entre ces deux opinions extrêmes, la vérité entre ces deux exagérations ».

⁴⁰⁵ *L'Avenir de la Mayenne*, 27 octobre 1880, « L'inauguration de la statue de David d'Angers ».

député de Maine-et-Loire, et où les occurrences dépassent les 800 pages. On remarque, avec une autre analyse plus fine concentrée sur les années 1870-1882, que la fréquence du nom de « David d'Angers » connaît certes une augmentation notable dans la presse en 1877 et 1878, date de publication de la biographie de Jouin (les premiers exemplaires sont tirés à la fin de l'année 1877), mais que cette augmentation est sans commune mesure avec le pic de l'année 1880 qui correspond vraisemblablement à l'inauguration de la statue de David sur la place de Lorraine à Angers. La prédiction de Jouin, qui disait n'élever qu'une « pierre d'attente », semble vérifiée. Cette inauguration toutefois, comme celle du buste de David en 1863, se fait sans les membres de l'Académie des beaux-arts, qui, d'après un quotidien, n'ont pas été invités à la cérémonie⁴⁰⁶ ; sans parvenir à expliquer cette absence et à déterminer son caractère volontaire ou non, cette précision pousse encore à nuancer la réception de la mémoire de David d'Angers dans les sphères officielles de l'art, et à souligner la dimension locale de cet événement qui s'accompagne, à Angers, de grandes réjouissances populaires.

Ainsi l'article de Delaborde permet-il de remettre dans son contexte historiographique la publication de l'œuvre de Jouin et de porter un regard critique mieux éclairé sur l'œuvre du biographe. Il est intéressant de remarquer ce qu'Henri Delaborde souligne comme étant la valeur principale de l'ouvrage de Jouin : « Quoi qu'il en soit, et ces réserves une fois faites, il faut savoir gré à M. Jouin des documents authentiques qu'il nous a fournis sur les doctrines de l'artiste [...]. Grâce aux pièces mises sous nos yeux et au classement méthodique qu'elles ont reçu, on peut facilement pénétrer dans le secret de cette imagination... »⁴⁰⁷. Et plus loin : « Ces écrits sont précieux au contraire, parce qu'ils dépeignent au naturel, parce qu'ils nous font bien connaître les coutumes d'esprit et le caractère d'un homme qui, par les œuvres de son talent, mérite d'être attentivement et respectueusement étudié »⁴⁰⁸. Ces mots de Delaborde résument l'intérêt qui se développe à cette période autour des documents privés comme de l'inflexion biographique que prend l'histoire de l'art, caractérisée par la recherche plus intime de ce qui fait le génie artistique.

⁴⁰⁶ *La Patrie*, 26 octobre 1880, p.4 : « L'Académie des beaux-arts n'a pas été invitée hier à l'inauguration du monument de David d'Angers. C'est le *comble* de l'inconvenance ».

⁴⁰⁷ Delaborde, « David d'Angers... », p. 438.

⁴⁰⁸ Delaborde, « David d'Angers... », p. 444.

DEUXIÈME PARTIE.

**CONSERVER LE PATRIMOINE DES
PROVINCES : CENTRALISER LE FRAG-
MENTAIRE.**

La grande voix de la France, qui a toutes les inflexions, depuis les plus douces jusqu'aux plus puissantes, est faite de voix distinctes, qui chantent à l'unisson. Chacune de nos vieilles provinces joue sa partie dans ce concert, et contribue à l'harmonieuse perfection de l'ensemble. [...] Chacune de nos vieilles provinces a de glorieuses annales qui lui sont propres, mais qui contribuent cependant à la gloire de la France entière. Étudions-les pour avoir plus de raisons encore d'être attachés au sol natal, pour nous rendre mieux compte de la place et de l'importance de notre pays dans l'ensemble du Pays.

Charles-Victor Langlois, préface de l'*Histoire de la Bretagne*, 1891.

Chapitre IV. Patrimoine et sociétés savantes en province.

La célébration de l'histoire et du patrimoine local se matérialise par la création de sociétés savantes qui se fixent comme objet d'étude l'histoire et l'archéologie de leur région : à leur sujet, les travaux de Jean-Pierre Chaline sont déterminants¹. Ceci entraîne une fragmentation de la recherche savante et de l'enquête historique au XIX^e siècle, que les pouvoirs politiques tentent de résoudre par la création d'un comité central sous l'impulsion du marquis Philippe de Chennevières-Pointel. Henry Jouin suit toutes les étapes de ce processus : il est admis comme membre de la Société d'agriculture, sciences et art d'Angers le 27 novembre 1867², puis il est nommé délégué pour la société d'Angers au congrès des sociétés savantes à la Sorbonne en avril 1873, enfin, il assiste le marquis de Chennevières et devient le secrétaire-rapporteur des réunions des Sociétés des beaux-arts des départements, se chargeant de la publication des rapports et procès-verbaux à l'issue des séances annuelles (1877-1901).

A. Pratiques d'érudition locale.

L'émergence de nouvelles pratiques historiennes et patrimoniales à l'échelle locale prend place dans le cadre d'un régionalisme et d'une décentralisation intellectuels très nets au XIX^e siècle. L'exemple d'Albert Lemarchand, bibliothécaire de la ville d'Angers, en est un bon révélateur et les similitudes de sa trajectoire avec celle de Jouin sont notables. D'autre part, se développe une presse régionale scientifique et spécialisée, comme *La Revue de l'Anjou* dans laquelle Henry Jouin publie une partie de son inventaire des œuvres de David. Ces éléments fragmentent et diffractent l'activité scientifique dans les provinces en même temps qu'elles l'alimentent.

¹ Jean-Pierre Chaline, *Sociabilité et érudition : les sociétés savantes en France*, Paris, 1998 [1^e éd. 1995].

² *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, Angers, 1868, p. 402. Procès-verbal de la séance du 27 novembre 1867.

1. Régionalisme culturel et décentralisation intellectuelle.

La deuxième moitié du XIX^e siècle est marquée par le débat autour de la question ambiguë de la décentralisation, corollaire de la progression des idées démocratiques et sociales ; il est une remise en cause du schéma de l'État pyramidal mis en place par le régime napoléonien, « couronnant un mouvement pluriséculaire » et assurant « le triomphe de l'État en remettant la gestion de toutes les affaires collectives à une hiérarchie de fonctionnaires »³. La décentralisation politique qui occupe les esprits se décline sur les plans culturel et intellectuel, et Henry Jouin lui-même se montre le défenseur de la « grande question de la décentralisation intellectuelle » dès 1871 dans une lettre à son ami Joseph Denais⁴. Il s'agit donc de comprendre l'histoire de ce mouvement pour replacer la trajectoire de Jouin, dans ses activités locales puis parisiennes, dans son contexte.

La décentralisation administrative fait l'objet d'une revendication de la part d'élus lorrains dès 1865, sous le second Empire : dans le Manifeste de Nancy, les auteurs (une soixantaine d'opposants à l'Empire) plaident pour une plus grande autonomie administrative et placent le local dans une dialectique provinces contre capitale, cette dernière étant incarnée par le corps des fonctionnaires parisiens⁵. Ce manifeste entraîne la constitution d'une première commission impériale extraparlamentaire chargée d'examiner la question, abandonnée avec la chute de l'Empire ; une seconde commission parlementaire est « désignée au lendemain des élections du 8 février 1871 »⁶. De timides mesures institutionnelles sont prises dans le sens d'une plus grande indépendance du conseil municipal, mais le gouvernement « d'ordre moral » dans la décennie 1870 renforce le contrôle de l'État central⁷ ; l'action d'Henry Jouin prend dès lors un caractère paradoxal dans son

³ François Burdeau, *Histoire de l'administration française : du 18^e au 20^e siècle*, Paris, 1994, p. 188.

⁴ BMA, MS 2021 31. Expression tirée d'une lettre d'Henry Jouin à Joseph Denais (Angers, 17 juin 1871) : « Si la province comptait beaucoup d'historiens de votre talent, Monsieur, la grande question de la décentralisation intellectuelle serait promptement résolue ».

⁵ *Un projet de décentralisation*, Nancy, 1865. Cité dans « Le programme de Nancy » [en ligne], sur le site institutionnel du Sénat senat.fr, consulté le 9 janvier 2024 : « Ce n'est point à rompre l'unité française que travaillent les décentralisateurs : autre est leur but... Ils ont la prétention d'obtenir que la province, où vivent les quatorze quinzièmes de la population de l'Empire, ne soit plus en tout et toujours la très humble tributaire de Paris ; que les citoyens soient quelque chose et que les fonctionnaires cessent d'être tout ».

⁶ Marcel Pinet, Pierre Riché, Eric Bournazel, Françoise Autrand, Jean Imbert, et Michel Chabin, *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, 1993, vol. 3, p. 273.

⁷ La loi municipale du 14 avril 1871 « confie la désignation du maire et des adjoints au choix du conseil municipal dans les communes de moins de vingt mille habitants, si elles ne sont pas chefs-lieux d'arrondissements ou de départements ». Puis : « La loi des maires, adoptée le 20 janvier 1874 par la majorité d'« Ordre moral », est un retour en arrière, dans la tradition de l'Empire autoritaire, puisque le gouvernement se

activité à la direction des beaux-arts à partir de 1874, mais ce parisianisme contradictoire de la part d'un hérault de la province n'est pas un fait isolé⁸. C'est dans la lignée de ce manifeste de Nancy que se place Jean Charles-Brun (1870-1946), auteur d'un essai remarqué intitulé *Le Régionalisme* en 1911, imposant le terme, alors nouveau, dans le débat public. Son œuvre est intéressante à étudier rapidement pour comprendre le contexte culturel et politique du large mouvement décentralisateur à la fin du XIX^e siècle, même si celui-ci ne doit pas être assimilé au régionalisme qui n'en est qu'une manifestation. Dans l'édition qu'elle fait du texte en 2004, Mireille Meyer revient de manière assez large sur l'histoire de ce courant qui marque l'ensemble de la III^e République⁹. Si la question de la décentralisation pose celle de l'organisation républicaine et de l'héritage jacobin de 1789, l'historienne souligne que les défenseurs d'une plus grande autonomie de la vie locale ne sont pas nécessairement antirépublicains, même s'il est certain que la cause régionaliste trouve un écho certain chez les conservateurs comme Maurras ou Barrès qui déplore la centralisation faiseuse de « déracinés ». J. Charles-Brun d'ailleurs, chrétien démocrate, attiré par le catholicisme social et le mouvement du Sillon, n'hésite pas à « afficher bruyamment des convictions républicaines bien réelles »¹⁰. M. Meyer ajoute : « La recherche d'une réconciliation entre catholiques et républicains sous-tend toute l'activité de Charles-Brun, même après l'effondrement du Ralliement vers 1902-1903 »¹¹. Il semble bien qu'Henry Jouin, ami de Monseigneur Dupanloup, rejoigne en cela aussi Jean Charles-Brun. D'ailleurs, ce dernier découvre avec admiration l'œuvre de Proudhon dans sa jeunesse, et cette sensibilité sociale est peut-être une autre caractéristique, toute proportions gardées, qu'il partage avec Jouin.

Il faut donc aborder le débat sur la décentralisation comme accompagnant la structuration institutionnelle d'un système démocratique et la construction d'une conception républicaine de la patrie ; elle participe du processus « d'étatisation » de la société française

réserve le droit de nommer les maires dans toutes les communes et de le choisir, éventuellement, hors du conseil municipal ». Jean-Marc Guislin, « La participation des représentants nobles aux débats décentralisateurs à l'Assemblée nationale (1871-1875) », in *L'invention de la décentralisation : noblesse et pouvoirs intermédiaires en France et en Europe, XVIIe-XIXe siècle*, Villeneuve-d'Ascq, 2009, p. 361-379.

⁸ Mireille Meyer (éd.), *Le régionalisme*, p. 10 : « Ce parisianisme assez paradoxal, mais que Jean Charles-Brun partage avec Maurras, Barrès et bien d'autres thuriféraires du régionalisme ou des régions, faisait dire qu'il prêchait depuis Paris que chacun restât dans sa province ».

⁹ Jean Charles-Brun, *Le régionalisme*, éd. Mireille Meyer, Paris, 2004.

¹⁰ Introduction de M. Meyer dans Charles-Brun, *Le régionalisme...*, p. 21.

¹¹ Introduction de M. Meyer dans Charles-Brun, *Le régionalisme...*, p. 57.

qu'évoquent Bruno Dumons et Gilles Pollet¹². La déclaration des félibres régionalistes en 1892 place la décentralisation culturelle et intellectuelle comme premier pas d'un mouvement plus vaste opérant dans l'intérêt national, à partir de la mise en valeur des « richesses » du local, mot qui entre en résonnance avec la création de l'Inventaire des *richesses* d'art de la France de Chennevières en 1874¹³. Sur les réalisations concrètes d'une politique de décentralisation, A.-M. Thiesse est formelle : « La régionalisation administrative et politique ne reçoit pas le plus petit commencement d'exécution ». Cependant, elle souligne l'existence réelle d'un régionalisme culturel : « Les pédagogues, les idéologues et les parlementaires de la Troisième République confient au régionalisme les plus hautes missions d'éducation civique »¹⁴. La décentralisation culturelle est en effet une réalité sous la III^e République. Dans son chapitre VI intitulé « Régionalisme intellectuel », J. Charles-Brun souligne l'existence et même la « renaissance » des provinces « dans les arts et dans les lettres »¹⁵. Il insiste sur le rôle des écoles (« qui tient l'enseignement tient tout »), mais aussi, significativement, sur la place du musée régional comme lieu d'identité, sanctuaire des traditions populaires qui donnerait une « vue d'ensemble sur le pays » et présenterait « l'image d'une race »¹⁶. Mais pour les aspects de la « vie de l'esprit qui doit être répandue dans toute la région », ce sont les sociétés savantes « orientées de plus en plus vers les études propres à la région », que l'auteur évoque en premier lieu¹⁷. L'érudition savante s'inscrit donc dans ce contexte de tensions entre intérêt national et impératif de décentralisation et constitue un moteur important de la décentralisation intellectuelle provinciale.

¹² Bruno Dumons et Gilles Pollet, « De l'administration des villes au gouvernement des « hommes de la Ville » sous la III^e République », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, t. 28, 1997, p. 52 : « La structuration institutionnelle de la fonction publique locale participe du processus plus général « d'étatisation » de la société française, entendu comme le développement d'un type de gestion rationalisée, par des administrations publiques, de secteurs toujours plus vastes de la société ».

¹³ Déclaration des félibres fédéralistes (22 février 1892), Appendice IV à Jean Charles-Brun, *Le Régionalisme*, Meyer (éd.), p. 335 : « Ce qui nous meut, c'est le profond sentiment des intérêts nationaux. Nous attendons sans doute de notre idée la naissance intellectuelle et morale du Midi, mais nous voulons quelque chose de plus : la complète mise en valeur des merveilleuses richesses de notre sol ».

¹⁴ Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, 1991, p. 252.

¹⁵ Charles-Brun, *Le régionalisme*, Meyer (éd.)..., p. 200-201.

¹⁶ Johannès Plantadis, *Le musée régional, l'action régionaliste*, août 1905, cité par Charles-Brun, *Le régionalisme*, Meyer (éd.)..., p. 231.

¹⁷ Charles-Brun, *Le régionalisme*, Meyer (éd.)..., p. 225.

2. Albert Lemarchand et Henry Jouin : nouvelle sociologie d'érudits.

Avant Henry Jouin, un autre Angevin s'est lancé dans une politique d'inventaire de la partie du patrimoine local que constituent les archives. D'abord bibliothécaire adjoint de la ville en 1848, Albert Lemarchand¹⁸ devient bibliothécaire en chef en 1871. Il est l'auteur de deux catalogues importants, celui des manuscrits de la ville d'Angers en 1863¹⁹, et celui des imprimés en 1871²⁰. L'avertissement du premier volume du catalogue des imprimés comporte des informations intéressantes. Le public visé est érudit ou averti, avec une ambition clairement définie qui est d'aider « aux recherches savantes et à la satisfaction des goûts studieux »²¹ : l'initiative est donc tournée vers la publicité des collections et vers un objectif de communication, tant aux savants qu'aux amateurs. L'auteur fait remarquer que « depuis que l'inventaire méthodique des manuscrits a été livré à la publicité, chaque jour cette partie de nos collections est plus consultée »²². Cette politique d'inventaire et de mise en valeur des sources textuelles d'une ville n'est pas nouvelle au XIX^e siècle. Elle s'inscrit dans la politique lancée depuis la fin de la Restauration ; l'initiative est donnée en effet par François Guizot (1787-1874)²³, lorsqu'il fait de la commune, dès 1830, « le point de départ de l'enquête » et qu'il l'élargit ensuite aux documents écrits, en exigeant « que soient explorés les bibliothèques et les dépôts d'archives, non seulement au niveau départemental, mais aussi communal²⁴ ». La carrière d'Albert Lemarchand, né au Mans en 1819 et mort à Angers en 1887, est intéressante : quand le décès de son père met un coup d'arrêt à ses projets d'études brillantes et de carrière d'ingénieur, il trouve un poste de conducteur des ponts-et-chaussées à Angers pour faire vivre sa famille. D'après Eusèbe Pavie²⁵, c'est en raison de son exceptionnelle érudition, acquise de lui-même et grâce à des fréquentations de personnalités érudites, que lui revient finalement le poste de bibliothécaire-adjoint en 1848, créé d'ailleurs pour l'occasion, ce qui pourrait aller dans le sens d'une extension du personnel administratif culturel à cette période. Il est intéressant de

¹⁸ Eusèbe Pavie, *Albert Lemarchand : bibliothécaire de la ville d'Angers* (Angers : Lachèse et Dolbeau, 1890).

¹⁹ Albert Lemarchand, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque d'Angers*, Angers, 1863.

²⁰ Albert Lemarchand, *Catalogue des imprimés de la bibliothèque d'Angers*, 1^e vol., Angers, 1871.

²¹ Lemarchand, *Catalogue des imprimés...*, p. III.

²² *Ibidem*.

²³ Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts du 11 octobre 1832 au 10 novembre 1834. Voir Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, Paris, 1985.

²⁴ Parsis-Barubé, *La province antiquaire...*, p. 373.

²⁵ Pavie, *Albert Lemarchand...*, p. 6-9.

remarquer les parallèles entre les trajectoires de Lemarchand et de Jouin, tous deux membres de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers : le décès précoce du père, la place du soutien des personnalités intellectuelles locales, et surtout l'érudition autodidacte sont des points saillants dans les deux cas. Autre point commun, et pas des moindres, Lemarchand comme Jouin est un membre actif des Conférences de Saint-Vincent-de-Paul où il remplit « longtemps l'office de secrétaire »²⁶. En dépit de sources précises, il est possible toutefois d'avancer que ces deux personnalités ont dû se croiser et échanger, tant le réseau est serré à l'intérieur de ce microcosme angevin. Quoi qu'il en soit, dans leur trajectoire comme dans la mise en œuvre très caractéristique d'entreprises d'inventorisation, l'un et l'autre illustrent l'apparition d'une nouvelle pratique historique du point de vue sociologique mais aussi méthodologique. C'est, globalement, ce « renouvellement significatif des cadres conceptuels de la recherche sur le passé »²⁷ qu'observe J. Lauvernier dans son étude sur Joseph Garnier, l'archiviste de la ville de Dijon. Plus précisément, elle note une transformation du personnel historien qui s'inscrit dans la sociabilité : « Le passage de l'érudition à l'histoire s'opère chez Garnier à la faveur de cette culture du réseau, fort développée dans les milieux érudits »²⁸. Enfin, elle souligne l'importance « que prirent bien souvent de modestes érudits dans la direction et le classement des dépôts départementaux et communaux »²⁹ au milieu du XIX^e siècle, à une époque où le recrutement des chartistes n'est pas encore la norme. C'est dans ce contexte socio-culturel de la pratique historique locale que peut être replacé Henry Jouin, avec ceci toutefois de très singulier chez lui qu'il se charge du catalogage du musée en dehors de tout cadre administratif et professionnel. En résumé, chez Garnier comme chez Lemarchand, et d'une certaine manière chez Jouin, est à l'œuvre, dans la démarche de l'inventaire patrimonial, cette « démarche intellectuelle de base qui conjuguée au nouvel esprit statisticien du temps participe au renouvellement des sciences du local »³⁰. Ainsi est-il significatif que Lemarchand mette en avant sa méthode scientifique et ses choix de description et de classement intellectuel des ouvrages, tout en dégagant une section dédiée à une « Histoire locale de la

²⁶ Pavie, *Albert Lemarchand...*, p. 144.

²⁷ Julie Lauvernier, « Classer et inventorier au XIX^e siècle. Administration des fonds et écriture de l'histoire locale dijonnaise par l'archiviste Joseph-François Garnier (1815-1903). » (Thèse de doctorat, Dijon, Université de Bourgogne, 2012), p. 517.

²⁸ Lauvernier, « Classer et inventorier... », p. 248.

²⁹ Lauvernier, « Classer et inventorier... », p. 209.

³⁰ Lauvernier, « Classer et inventorier... », p. 248.

France » composée d'un important ensemble d'histoire particulière des provinces, parmi laquelle celle de l'Anjou et du Saumurois : ce choix fait directement écho à la section des « Artistes angevins » de la *Notice du musée* d'Henry Jouin publiée un an auparavant.

3. La publication des travaux d'Henry Jouin dans la presse locale.

Dans l'étude de la sociabilité savante angevine dans laquelle s'insère Henry Jouin, la place de la presse locale est particulièrement intéressante. La *Revue de l'Anjou* en particulier, mensuel créé en 1852, se présente comme une « bibliothèque historique de la province »³¹ selon l'expression d'un contemporain, qui s'attache à publier pour les mettre en valeur les différents travaux sur l'histoire et le patrimoine angevins. Adrien Planchenault (1862-1927), dans la préface de la précieuse « Table » des articles publiés dans la *Revue* qu'il publie en 1894, revient sur l'objectif que s'est donné son instigateur, Léon Cosnier : « L'idée d'une Revue locale devait surgir, destinée non seulement à recueillir les travaux des modernes, mais aussi à ressusciter l'œuvre des ancêtres »³². Historiographies présente et passée à l'honneur donc, dans cette revue savante, à la dimension précisément locale. L'apparition de ce périodique est caractéristique d'une presse régionale et spécialisée du XIX^e siècle qui n'a aucune envergure ni prétention nationale. La *Revue* est pensée par et pour des Angevins. L'événement fondateur pour la naissance de la *Revue* est l'acquisition par la ville du cabinet Grille³³, « riche en notes et en manuscrits angevins inédits »³⁴, qui permet un large accès aux ressources locales. D'autre part, la création de la *Revue* implique des personnalités culturelles angevines reconnues comme le bibliothécaire Albert Lemarchand et l'archiviste-paléographe Paul-Alexandre Marchegay (1812-1885). Le domaine de la *Revue de l'Anjou et du Maine-et-Loire* est par ailleurs très exclusivement historique et littéraire, selon l'avant-propos de 1852. La ligne éditoriale de la *Revue* évolue sensiblement quand A. Lemarchand la reprend en 1857, et elle s'élargit encore quand elle devient la *Revue historique, littéraire et archéologique de l'Anjou* en 1867 au moment de sa reprise, après cinq ans d'interruption, par l'éditeur Eugène Barassé. Dominique Kalifa étudie le

³¹ André Salmon, « Revue de l'Anjou et de Maine-et-Loire..., 1852-1853. », *Bibliothèque de l'École des chartes* 16, n° 1 (1855) : 281-85.

³² Adrien Planchenault, *Table de la Revue de l'Anjou (1852-1893)*, Angers, 1894, p. 5.

³³ Lola Fondbertasse, *Toussaint Grille (1766-1850), antiquaire angevin et sa collection d'objets d'art du Moyen Âge*, Mémoire de recherche de 2e cycle, École du Louvre, 2016.

³⁴ Planchenault, *Table de la Revue de l'Anjou...*, p. 5.

phénomène de la multiplication des revues en province, qu'il lie à celle des sociétés savantes, et sa place dans la dialectique capitale/province : « Marqueurs d'une identité locale, les revues jouent un rôle important sur la revendication d'identité et d'autonomie face à la centralisation parisienne »³⁵, et leur prolifération marque l'affirmation d'une « intellectualité de province »³⁶. Spécialisées dans l'histoire et l'archéologie locale, ces revues n'ont pas de prétention à une large diffusion et assument de viser un public local et plutôt éclairé. En revanche, elles peuvent prétendre à une plus large diffusion et à un rayonnement régional, ce que manifeste le changement de nom apporté par A. Lemarchand lorsqu'il prend la tête de la *Revue* en 1857 : elle devient *la Revue de l'Anjou et du Maine*, dans le but de l'ouvrir à l'intérêt des départements voisins. C'est dans cette publication qu'Henry Jouin fait paraître régulièrement, pendant un an et demi, un début d'inventaire des œuvres de David d'Angers. Ce début d'inventaire, très fragmentaire, est présenté par Jouin, dans l'introduction à la première publication de mars 1869, comme le fruit de « cinq années de recherches »³⁷. Les œuvres de David sont présentées par ordre chronologique de leur production, ce qui s'écarte du choix typologique fait par Jouin dans le catalogue qu'il veut pourtant éditer au même moment. Le propos liminaire est cette même protestation de probité intellectuelle qui marque la plupart des publications de Jouin : « S'il ne nous est pas permis de croire à l'absence de toute lacune, nous pouvons assurer le lecteur qu'il ne trouvera dans ces pages que des documents vrais, puisés aux meilleures sources et de la plus scrupuleuse exactitude »³⁸. L'introduction comprend enfin une présentation des éléments contenus dans l'inventaire publié, parmi lesquels les plus remarquables sont la notice biographique sur les sujets représentés, ainsi qu'une table, où l'on retrouve sa passion pour l'établissement d'instruments de recherche, de « plusieurs ouvrages attribués à David et qu'il n'a pas faits », avec « pièces à l'appui »³⁹. Laissée inachevée en septembre 1870, certainement en raison de la guerre, cette publication incomplète de l'inventaire chronologique des œuvres de David est révélatrice de deux choses : la place de la *Revue de l'Anjou*, et plus généralement des revues savantes locales, dans l'activité

³⁵ *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, éd, 2011, p. 344.

³⁶ *La civilisation du journal...*, p. 346.

³⁷ *Revue de l'Anjou.*, vol. IV, Angers, 1869, p. 214.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem*, note de bas de page.

intellectuelle des départements, et la passion de Jouin pour le dénombrement comme point de départ à l'établissement scientifique d'une vérité critique et historique.

B. La commune, point de départ de l'enquête historique.

Angers est l'échelon élémentaire de la carrière d'Henry Jouin. Il convient de s'interroger sur ce qu'est la politique municipale et ce que représente le pouvoir public local. La ville apparaît comme une « territorialité ambivalente », entre l'affirmation d'une identité locale et la construction des rapports à la nation. Comprendre le cadre institutionnel de l'action culturelle municipale importe à ce stade de notre étude. L'administration locale, et en particulier celle de la culture et des beaux-arts, comporte une aura de prestige et cristallise l'ambition d'Henry Jouin.

1. La commune et l'État.

L'administration et les pouvoirs locaux ont fait l'objet de nombreuses enquêtes historiques françaises dans le dernier tiers du XX^e siècle, à partir de la problématique de la « républicanisation » de la société contemporaine, mêlant les enjeux d'histoire politique (« les progrès de la République dans la France des terroirs ») et sociale (histoire des élites et du personnel administratif locaux)⁴⁰. Les historiens du local partagent l'ambition de « l'histoire totale », entendue comme « une histoire qui parcourt les divers étages de la réalité », selon les mots de Maurice Agulhon dans sa recension de la thèse d'Alain Corbin sur le Limousin pour la revue des *Annales*⁴¹. Yves Déloye propose quant à lui de considérer les rapports qu'entretiennent, au lieu de s'exclure mutuellement, le social et le politique⁴² ; à sa suite, Vincent Dubois plaide pour une histoire sociale de la culture et une histoire culturelle du social : « L'histoire des politiques culturelles locales, c'est d'abord une histoire politique du social et de la culture »⁴³. Cette intrication féconde des champs

⁴⁰ Bruno Dumons, « Élitisme politiques et pouvoirs locaux : regards sur l'historiographie de la France contemporaine », in *L'Élu local aujourd'hui*, Grenoble, 2009, p. 11-28.

⁴¹ Maurice Agulhon, « Alain Corbin, Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle, 1845-1880 », *Annales*, t. 32, 1977, p. 301-304.

⁴² Yves Déloye, *Sociologie historique du politique*, Paris, 1997.

⁴³ Vincent Dubois, postface dans Philippe Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, 2002, p. 414-415.

de l'histoire se révèle tout à fait stimulante dans le cadre de notre étude qui impose un changement d'échelle entre local et national.

L'histoire du pouvoir municipal et des représentations qui lui sont liées est à inscrire dans le cadre de l'histoire du renouveau urbain qui marque la période du XIX^e siècle, déjà relevé plus haut dans les travaux de J. Lalouette. Ce renouveau urbain s'accompagne de l'investissement de la puissance publique : cela a été caractérisé par Olivier Ihl comme un « processus d'étatisation de la voie publique » à travers son étude des noms de rue dans l'espace urbain contemporain⁴⁴. O. Ihl souligne la « territorialité ambivalente » de la municipalité et distingue un « double mouvement de nationalisation et de municipalisation des identités locales », deux dynamiques qui « se sont renforcées mutuellement »⁴⁵. Ce double mouvement est intéressant à observer dans le champ de l'histoire culturelle⁴⁶. Pour une communication qu'il fait en 2010 sur Édouard Charton (1807-1890), édile versaillais, l'historien Jean-Charles Geslot choisit le titre éloquent suivant : « De l'action locale au débat national : l'action culturelle d'É. Charton à Versailles (1865-1875) ». Il choisit de mettre ainsi en valeur la « complémentarité existant entre les deux pôles extrêmes de la politique culturelle en France, l'État et les communes »⁴⁷. L'historien distingue en introduction deux caractéristiques particulières des communes : premièrement leur rôle expérimental qui en fait des « laboratoires d'expérience », selon la formule de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli⁴⁸, lieu de la formation de l'édile et premier pas vers une carrière parisienne ; deuxièmement la dimension patriotique de l'action culturelle à l'échelle locale qui « joue un rôle essentiel dans les processus d'affirmation identitaires par la priorité accordée au renom et au prestige de la cité dans le financement et la gestion d'institutions ou d'actions culturelles »⁴⁹. Cette caractéristique appliquée à l'action des édiles s'observe dans la politique municipale angevine qui décide par exemple l'érection

⁴⁴ Olivier Ihl, « La monumentalisation de la voie publique », dans Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture...*, p. 127-144 (134) : « La signalétique honorifique s'est donc développée dans le sillage des premières politiques d'urbanisme, des politiques dont l'objectif déclaré était de constituer de véritables cadres sociaux de la mémoire ».

⁴⁵ Ihl, « La monumentalisation de la voie publique », dans Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture...*, p. 135 et 144.

⁴⁶ Sur l'histoire de la politique culturelle, voir Jean-François Sirinelli, Vincent Dubois et Philippe Poirrier.

⁴⁷ Jean-Charles Geslot, « De l'action locale au débat national : l'action culturelle d'Édouard Charton à Versailles (1865-1875) », in *L'édilité, moteur du changement social*, Guyancourt, 2010.

⁴⁸ Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Les Politiques culturelles municipales. Éléments pour une approche historique*, Les Cahiers de l'IHTP, n° 16, septembre 1990, p. 7.

⁴⁹ Geslot, « De l'action locale au débat national... ».

de la statue de David d'Angers en 1877 sur la place de Lorraine. Elle est évidemment celle qui préside aussi à l'action d'Henry Jouin dans sa recherche sur le sculpteur angevin et dans ses travaux pour le musée local. Il est intéressant de voir qu'il noue avec le conservateur du musée, Jules Dauban (1822-1908, conservateur du musée d'Angers de 1851 à 1889)⁵⁰ une relation très cordiale : leur correspondance nourrie est conservée dans le fonds privé des archives Jouin et témoigne de leur bonne entente. Il est significatif que le travail d'inventaire des collections du musée, qui relèverait normalement des fonctions du conservateur, soit pris en charge par Henry Jouin mais réalisée sous la tutelle bienveillante de Jules Dauban qui l'encourage. Le rôle du conservateur de musée local au XIX^e siècle est intéressant à analyser comme représentant de l'élite local chargé des fonctions culturelles : l'ambiguïté de son rôle réside dans le caractère national des collections dont il a la charge, depuis les nationalisations de la Révolution française, et dans la toute-puissance de la municipalité qui dispose de la propriété des œuvres, bénéficiant de « l'autonomie quasi-totale des collections municipales face à un pouvoir central absent » avant 1879 et 1881 et la reprise en main des musées municipaux voulue par les Républicains et matérialisée concrètement dans la législation au début du XX^e siècle⁵¹. La progressive professionnalisation du métier de conservateur observée par Chantal Georgel, et celle, plus largement, des fonctions culturelles à l'échelle locale, est à lier au processus de centralisation, ce qui rejoint encore la dialectique fondamentale entre municipalité et état observée par les historiens du local. Il apparaît finalement que l'histoire des politiques publiques de la culture à l'échelle locale rejoignent la problématique de l'un et du multiple chère à J.-F. Chanet : « appartenance locale et unité nationale »⁵². Il en est de même du côté du maire, René Montrieux, auquel Henry Jouin s'adresse à la fin des années 1860, au moment où il termine la rédaction de sa notice. S'il faut attendre la loi de 1882 et la charte municipale du 5 avril 1884 pour que le maire devienne l'élu du conseil municipal, F. Burdeau souligne la continuité qui s'observe dans le rôle du maire avant et après l'édiction de la loi. Il

⁵⁰ Voir Chantal Georgel, « Les conservateurs des musées des départements au XIX^e siècle : qui sont-ils ? », dans Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture...*, p. 243-252.

⁵¹ Georgel, « Les conservateurs des musées des départements au XIX^e siècle : qui sont-ils ? », dans Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture...*, p. 251-252 : « Le décret du 24 juillet 1910 [...] renforce le contrôle des dépôts, dont une meilleure gestion est demandée au conservateur de province, qui se voit pour la première fois confié officiellement un rôle [...] et qui devrait être nommé désormais par le ministre » (252).

⁵² Jean-François Chanet, « Appartenance locale et unité nationale : contribution à l'histoire de la culture politique sous la III^e République », in *L'image de l'autre dans l'Europe du Nord-Ouest à travers l'histoire*, 1996, p. 43-58.

indique que la législation « consacre la dualité traditionnelle de ses fonctions » : il est à la fois « agent de l'État et administrateur de la collectivité locale »⁵³. Ces considérations permettent de resituer l'action d'Henry Jouin et les démarches qu'il fait dans un cadre historiographique plus large et interrogent les représentations qu'il a de la fonction publique locale dans ses différents rapports avec les édiles angevins, que ce soient le maire ou le conservateur du musée. En outre, la demande qu'il fait auprès du maire du titre d'archiviste de la ville corrobore l'aura de prestige que revêt l'administration locale : elle confirme le type de l'employé municipal comme « honnête homme de la ville ». La requête d'Henry Jouin semble indiquer qu'il convoite le statut qui représente « l'idéal-type du bon et de l'honnête citoyen, autrement dit une des figures concrètes de la citoyenneté républicaine »⁵⁴.

2. L'administration culturelle locale : un statut enviable.

Une fois le catalogue achevé, Henry Jouin entame des démarches auprès de la municipalité d'Angers afin de donner à son travail l'envergure et la diffusion qu'il brigue depuis le début, à savoir d'en faire un livret de référence et un guide à l'usage des visiteurs du musée, mais aussi pour obtenir un poste dans l'administration municipale. Ses démarches auprès du maire d'Angers sont le signe de l'attractivité qu'exerce le service public municipal et sa place dans l'activité intellectuelle à l'échelle locale. Henry Jouin semble avoir apprécié le travail sur les archives et mesuré l'importance d'un classement rigoureux pour la recherche, car il ambitionne d'obtenir de la mairie, en échange de son catalogue sur le musée d'Angers, le « titre d'Archiviste du Musée » avec « celui d'Attaché à la Bibliothèque »⁵⁵. Cette demande illustre la stratégie d'avancement qui est à l'œuvre dans sa démarche depuis 1860. Il lui aura donc fallu quatre ans, depuis le 15 mars 1864 où il obtient les encouragements d'Émilie David pour son projet de catalogue, jusqu'au 27 juin 1868, où il propose son ouvrage achevé au maire d'Angers René Montrieux, dans une lettre marquée par un caractère fort entreprenant, et accompagnée d'un projet de contrat qu'il appelle « sous-seing » privé, pour les conditions de vente du catalogue du musée d'Angers. Il

⁵³ Burdeau, *Histoire de l'administration française...*, p. 201.

⁵⁴ Bruno Dumons et Gilles Pollet, « De l'administration des villes au gouvernement des « hommes de la Ville » sous la IIIe République », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, t. 28, 1997, p. 52-75 (75).

⁵⁵ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 27 juin 1868).

mentionne dans sa lettre un « mémoire » qu'il avait envoyé exactement deux mois auparavant, le 27 avril⁵⁶. Même s'il n'a pas été conservé dans les archives municipales, preuve du peu de cas qu'en a fait son destinataire, on a une idée de ce qu'il contenait dans la lettre que Jouin adresse au maire deux mois plus tard pour relancer sa démarche [Pièce justificative 1, p. 332]. Il rappelle au maire l'envoi de ce mémoire et son contenu en ces termes : « Je me suis permis de vous exposer les difficultés, les fatigues qu'il m'a fallu vaincre pour la rédaction de cet ouvrage, et je vous faisais part également, Monsieur le maire, des félicitations que j'ai reçues de M. Dauban d'abord, et ensuite de Madame David d'Angers sur la manière dont je me suis acquitté de ma tâche »⁵⁷. Au-delà de cette présentation très assurée de son travail, le reste de la lettre ne dissimule pas le caractère entreprenant de Jouin : il y ouvre en effet des négociations assez abruptes. « En échange de cet important travail à la fois utile et populaire, que je vous témoignais le désir d'offrir gratuitement à ma ville natale, j'avais l'honneur de vous demander, Monsieur le maire, qu'il me fût accordé le titre d'Archiviste du Musée et celui d'Attaché à la Bibliothèque » : s'il précise agir envers Angers par piété filiale, c'est bien qu'il entend probablement abandonner ses droits sur le catalogue à la municipalité qui se chargerait de l'édition. Toutefois, le « gratuitement » qu'il avance est à nuancer : il demande en échange une faveur tout à fait particulière, celle d'être nommé responsable des archives du musée et attaché à la bibliothèque municipale. Pour finir, il prend soin de rappeler qu'il bénéficie dans sa démarche du soutien des personnalités compétentes que sont le conservateur du musée, Jules Dauban, qu'il connaît depuis qu'il travaille sur les collections du musée d'Angers⁵⁸, et les bibliothécaires, parmi lesquels Albert Lemarchand, lié à Jouin sous plusieurs aspects, comme vu plus haut. Il est intéressant de se pencher sur les raisons qui le poussent à réclamer une telle contrepartie : ce n'est pas précisément l'ambition qui l'anime puisqu'il demande un « titre » et non pas un poste rémunéré, mais c'est plutôt un projet à long terme, celui de se lancer dans la recherche et la publication en matière artistique. Car c'est véritablement un objectif scientifique qu'il s'est donné et qu'une telle situation, à proximité des archives et de la bibliothèque de la ville d'Angers, pourrait grandement faciliter, en plus de lui assurer un nom dans la sphère culturelle et administrative ; ainsi expose-t-il au maire d'Angers

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 27 juin 1868).

⁵⁸ Jules Dauban est mentionné dès 1864 dans la correspondance d'Émilie David à Henry Jouin comme participant aux réflexions et donnant son avis à l'élaboration du catalogue.

ses projets de publication⁵⁹. Il est intéressant de noter que c'est bien le titre d'*archiviste* qui est brigué par Jouin. Dans sa thèse intitulée « Classer et inventorier au XIX^e siècle », J. Lauvernier revient sur la place que l'archiviste occupe à cette période dans l'administration municipale et dans la conservation du patrimoine écrit local. Elle analyse d'abord le statut de ces archivistes au regard du développement de l'administration culturelle et patrimoniale dans les décennies post-révolutionnaires : « À partir de 1838, avec l'obligation d'entretien des archives par les Conseils généraux, on assiste en quelque sorte à une professionnalisation de l'emploi d'archiviste », lequel appartient, à partir de la monarchie de Juillet, à un corps nouveau de « fonctionnaires culturels »⁶⁰. Ensuite, l'auteur analyse la politique du second Empire à l'égard des archives municipales, et elle remarque qu'il « n'a jamais affiché une politique claire en faveur des archives locales »⁶¹, et que, si les archives municipales subissent comme les autres institutions d'archives une structuration⁶² certaine, « leur développement au XIX^e siècle semble s'être effectué de manière inégale »⁶³. Si bien que l'organisation des archives doit beaucoup à « l'improvisation, au pragmatisme des archivistes provinciaux, et avance à des rythmes différents d'un département à un autre »⁶⁴. Il est donc très symptomatique que la fonction d'archiviste qui se structure sous la monarchie de Juillet et se développe sous le second Empire séduise Henry Jouin, par la rigueur intellectuelle qu'elle requiert et par la proximité quotidienne aux sources qu'elle offre.

La proposition de Jouin, cependant, n'obtient pas de réponse favorable : la mairie rechigne à accepter le catalogue en échange de « titres honorifiques »⁶⁵ uniquement. Est-ce par prudence et frilosité économique, de peur qu'Henry Jouin, qui a manifesté sa hardiesse et sa détermination, vienne ensuite réclamer le traitement en plus du « titre » ? Ou

⁵⁹ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 27 juin 1868) : « Cette demande, vous ne l'ignorez pas, Monsieur le Maire, est fondée sur la nécessité dans laquelle je me trouve de me procurer toutes les facilités possibles pour la rédaction de plusieurs travaux importants que j'ai entrepris, et dont l'un, au moins, - la Biographie Générale des Sculpteurs, - sera d'une incontestable utilité. »

⁶⁰ Julie Lauvernier, « Classer et inventorier au XIX^e siècle. Administration des fonds et écriture de l'histoire locale dijonnaise par l'archiviste Joseph-François Garnier (1815-1903) », thèse de doctorat, Dijon, Université de Bourgogne, 2012, p. 206.

⁶¹ *Ibid.*, p. 499.

⁶² Julie Lauvernier, « Classer et inventorier au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 127 : « L'œuvre de Guizot et le nouveau administratif qui se manifestent en ce début de XIX^e siècle attestent de la recherche d'un ordre nouveau, d'une stabilité nouvelle, qui se traduit notamment dans le cadre de la structuration des archives ».

⁶³ *Ibid.*, p. 367.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 27 juin 1868).

est-ce par antipathie personnelle ? Il faut noter en effet que René Montrieux et Henry Jouin se connaissent probablement déjà : Montrieux, avant d'être maire d'Angers de 1857 à 1871, est à la tête du « premier syndicat de vente déjà nommé Commission des Ardoisières »⁶⁶ depuis la création en 1845 jusqu'à sa mort en 1883, société où, selon L. Cosnier, Jouin travaille aussi au début de sa carrière⁶⁷. Ou encore, et c'est peut-être le plus probable, l'industriel qu'est René Montrieux n'est-il pas très sensible aux questions artistiques ? C'est d'ailleurs au début de son mandat que l'inauguration officielle du buste de David eut lieu, intervenant avec beaucoup de retard selon l'avis d'Émilie David, ce qu'elle avait eu l'occasion de lui signifier⁶⁸. Quand le catalogue est achevé, Émilie prend part, de loin et autant qu'elle peut, aux démarches de Jouin auprès du maire : dans une lettre non datée, elle le remercie pour les services qu'il lui rend dans ses négociations avec le maire d'Angers⁶⁹. Elle écrit même à Montrieux pour lui recommander le catalogue en vantant les « soin excessif, patience, recherches, travail énorme et exactitude aussi complète que possible de la laborieuse tâche si courageusement accomplie par M. Henri (*sic*) Jouin »⁷⁰ ; elle envoie même au principal intéressé le brouillon de sa lettre au maire, comme preuve de sa bonne volonté. Aucune trace de la réponse de Montrieux n'a été trouvée, et ce silence provoque l'envoi par Jouin de sa lettre du 27 juin mentionnée plus haut avec le projet de sous-seing pour fixer les conditions de commercialisation du catalogue. Une fois de plus, les sources ne disent pas si Montrieux répond un jour à cette lettre, mais le 18 mars 1869, en réaction à l'absence de nouvelles de la part du maire, Jouin envoie un billet au ton sec dans lequel il indique comprendre le refus de ses propositions, demande le retour de son manuscrit et s'excuse du dérangement⁷¹. Un compromis a finalement dû être trouvé puisque le 3 août 1869, Jouin envoie un nouveau billet très court avec les conditions de vente de son ouvrage. Celles-ci tiennent en trois clauses qui reprennent des dispositions déjà proposées par le maire dans une minute qui est contenue dans la missive : Jouin demeure propriétaire de son ouvrage ; il pourra le vendre par l'entremise du personnel du

⁶⁶ Élisabeth Verry, « Georges Bordeaux-Montrieux, président de la Commission des Ardoisières d'Angers, 1854-1930 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 104, n° 3 (1997), p. 159 et 161.

⁶⁷ Cosnier, « Une famille chrétienne »... p. 347.

⁶⁸ AM Angers, 2R6. Lettre d'Émilie David d'Angers à René Montrieux, maire d'Angers (Paris, 14 décembre 1862).

⁶⁹ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin (Paris, 1868 ?), coll. part.

⁷⁰ AM Angers, 2R17. Lettre d'Émilie David à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 13 mai 1868).

⁷¹ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 18 mars 1869).

musée ; le prix de vente ne doit pas excéder un franc⁷². Ces clauses ont probablement été acceptées car le billet porte la mention « répondu le 14 août » et la *Notice* paraît en 1870. D'ailleurs, cette propriété du livret par Jouin est très clairement manifestée dans l'édition même, car il s'ouvre, avant même la page de titre, par une page portant sa signature et mentionnant : « Tout exemplaire non revêtu de la signature de l'auteur sera réputé contrefait »⁷³. Ainsi, si la *Notice* finit effectivement par être éditée, la stratégie de Jouin échoue et la publication de son catalogue subit un retard de deux années à cause de ces difficultés de communication avec le maire d'Angers et de l'impossibilité de trouver un compromis. D'autre part, à ces embarras administratifs s'ajoutent d'autres difficultés plus circonstanciées liées à l'éclatement de la guerre le 19 juillet 1870, « quelques semaines seulement après la publication de la *Notice*, comme Jouin le déplore plus tard⁷⁴. Ce contexte historique troublé a pu nuire à son succès et empêche, en tout cas, et faute d'autres sources, d'en évaluer la réception.

Ainsi la publication mouvementée du livret d'Henry Jouin et l'échec de ses tractations avec la municipalité dans sa recherche d'un titre dans l'administration locale sont-ils révélateurs de la place que peuvent avoir les institutions municipales dans l'activité intellectuelle à l'échelle locale, comme horizon d'attente et de couronnement possible de la recherche savante.

C. La Société d'agriculture, sciences et art d'Angers.

Si la publication de son catalogue ne permet pas à Jouin d'obtenir gain de cause et d'être reconnu archiviste du musée ou attaché à la bibliothèque auprès de la municipalité, elle est au moins saluée par les membres de la principale société savante d'Angers et s'il ne trouve pas de soutien parmi les édiles angevins, il peut en revanche s'appuyer sur les érudits locaux qui composent la Société d'agriculture, sciences et art d'Angers⁷⁵.

⁷² AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux, maire d'Angers (Angers, 3 août 1869).

⁷³ Jouin, *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers* (1870), *op. cit.*, p. II.

⁷⁴ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. XV.

⁷⁵ Sur cette Société, des informations précieuses nous ont été communiquées par M. Jean-Pierre Bois, ancien président de l'actuelle Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Angers et auteur d'une histoire de *L'Académie royale des Belles-Lettres d'Angers (1685-1793)* (Saint-Léger Éditions, 2021) qui en rédige actuellement la suite logique, de 1831 à 1946.

Les sociétés savantes qui se multiplient sous la monarchie de Juillet sont marquées par un idéal polymathique qui s'incarne dans leur dénomination la plus fréquente, « société d'agriculture, sciences et arts », inspirée de la structuration de l'Institut de France réorganisé en 1818. C'est le cas notamment pour la Société d'Angers à laquelle Henry Jouin appartient comme membre titulaire de 1867 à 1872. Dans le giron de ces sociétés savantes, se déploie une historiographie fortement teintée de patriotisme : comme le remarque O. Parsis-Barubé, « le premier cadre d'appartenance territorial auquel s'attache l'étude historique et archéologique – la commune, le « pays », la province – est considérée par eux comme une métonymie de la patrie »⁷⁶.

À défaut d'autres sources archivistiques, les Mémoires de la Société publiés chaque année contiennent les procès-verbaux de chaque séance qui sont une source précieuse : ils renseignent dans le détail sur l'activité et l'histoire de la Société. On apprend ainsi comment la *Notice* de Jouin fut reçue par les membres de la société, et comment l'appartenance à la Société d'Angers relance les initiatives de Jouin autour de la mémoire de David d'Angers.

1. L'élection et l'activité d'Henry Jouin à la Société d'agriculture d'Angers.

L'élection d'Henry Jouin à la Société d'agriculture en 1867 est antérieure à la publication de son catalogue du musée. Son arrivée au sein de la plus vieille société savante d'Angers⁷⁷ suit une procédure d'admission très caractéristique des réseaux savants au XIX^e siècle et identifiée par Jean-Pierre Chaline : « candidature, présentation, élection », ces trois étapes permettent un filtrage des arrivées qui garantit « l'homogénéité du groupe »⁷⁸. C'est au cours de la séance du 27 novembre 1867 que sa candidature est évoquée pour la première fois. Il est présenté comme un homme de lettres : « Monsieur Jouin, littérateur et poète, se présente sous le patronage de l'abbé Gillet, son ami, et demande à faire partie de la Société. Il envoie trois pièces de vers composés par lui, dont M. le Président⁷⁹ donne

⁷⁶ Parsis-Barubé, *La province antiquaire...*, p. 383.

⁷⁷ La Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers a été créée en 1831 et reconnue d'utilité publique officiellement en 1833. Dès l'origine, elle affirme sa filiation avec l'ancienne Académie royale (créée par lettres patentes de 1685, ouverte en 1686) et l'ancien Bureau d'agriculture, émanation de la Société d'agriculture de la généralité de Tours (1761). Cf. Jean-Pierre Bois, *L'Académie royale des belles-lettres d'Angers 1685-1793, Les acteurs du savoir* (Le Coudray-Macouard : Saint-Léger éditions, 2021).

⁷⁸ Jean-Pierre Chaline, *Sociabilité et érudition : les sociétés savantes en France, op. cit.*, p. 125.

⁷⁹ Éliacin Lachèse.

lecture »⁸⁰. Il est intéressant de noter qu'il envoie des vers de sa production pour être évalué par l'ensemble des membres de la Société qui devront juger de sa capacité à rejoindre leur groupement. Le contrôle ici n'est toutefois pas aussi strict que dans d'autres cas : d'après le procès-verbal de la séance du 27 novembre 1867, l'élection d'Henry Jouin, qui se fait uniquement par proposition orale, est rapidement acceptée. La Société n'a pas conservé de dossier présentant la candidature de Jouin et qui aurait été réalisé par un comité de trois membres, comme il arrive pourtant ordinairement, d'après J.-P. Chaline ; cette facilité d'admission s'explique probablement par deux éléments. Premièrement, le travail de catalogage du musée que Jouin a entrepris depuis 1864 a dû le faire connaître dans la sphère savante, surtout grâce à par l'intermédiaire de Victor Pavie qui est le vice-président de la Société. C'est donc potentiellement le renom de cette entreprise de catalogage qui lui vaut les acclamations unanimes des membres : « La Société est d'avis d'accueillir immédiatement la demande de M. Jouin, et M. Gillet est chargé d'annoncer à son ami son admission »⁸¹ ; une fois admis, le nouveau sociétaire peut prendre part aux séances. Un autre aspect est remarquable dans cette admission : le parrainage par l'abbé Gillet. J.-P. Chaline note cette pratique fréquente du parrainage dans les modalités d'admission des sociétés savantes : certains membres de la société se portent « garants des qualités morales et intellectuelles du nouveau-venu »⁸² et établissent ainsi un premier filtrage des candidats qui sont ensuite soumis à l'élection de l'assemblée. Par ailleurs, on peut remarquer que, là encore, Jouin est porté par son réseau de sociabilité catholique : l'abbé Louis Gillet qui le parraine, membre correspondant de la Société⁸³, est un proche de Mgr Angebault, évêque d'Angers (1842-1869) et grand protecteur des œuvres sociales dans son diocèse, dont il réalise la biographie⁸⁴. On peut ainsi supposer qu'ils sont liés par le réseau catholique et social de l'évêché d'Angers ; ainsi Henry Jouin arrive-t-il sans difficulté à se faire admettre dans la principale société savante de sa ville, en dépit de son

⁸⁰ *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, X (Angers : Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1867), p. 402.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Chaline, *Sociabilité et érudition*, *op. cit.* p. 127.

⁸³ Françoise Bercé, « Arcisse de Caumont et les sociétés savantes », dans Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire : II - La Nation : 2 - Le territoire - L'État - Le patrimoine*, *op. cit.*, p. 551 : « La part des ecclésiastiques dans ces sociétés est assez importante : leur insertion dans les diocèses et leur permanence en faisaient des correspondants précieux ».

⁸⁴ Louis Gillet, *Vie de Mgr Angebault, évêque d'Angers* (Angers : Germain et Grassin, 1899). L'auteur est présenté comme curé-doyen des Rosiers-sur-Loire et ancien pro-secrétaire de l'évêché d'Angers.

origine sociale (la petite bourgeoisie artisanale) et malgré le fait qu'il ne porte pas, comme les Pavie ou les Lachèse, un nom connu depuis longtemps dans la sphère intellectuelle angevine. Il est vrai cependant, comme le note J.-P. Chaline, qu'on observe une évolution du recrutement des membres des sociétés savantes, au cours du XIX^e siècle, qui « s'étend progressivement à l'élite instruite des couches moyennes voire populaires »⁸⁵. En outre, il convient de s'intéresser à la qualité attribuée à Henry Jouin au moment de la présentation de sa candidature à la Société : il lui est donné, selon le procès-verbal, le titre de « littérateur et poète ». Il est difficile de préciser davantage le terme qui peut qualifier en 1867 Henry Jouin : amateur de lettres, c'est certain. Il a d'ailleurs pu faire paraître dans la presse locale et ouvrière de petits articles ou des nouvelles, à l'image de celle qu'il publie dans le mensuel *Le Jeune Ouvrier* en septembre et octobre 1860⁸⁶, et qui constitue la seule source identifiée de ses productions avant 1867⁸⁷. Il montre probablement très tôt son investissement dans le groupe puisqu'il est élu secrétaire de la Société un mois après son élection, dès le 21 décembre 1867, lors de la première séance à laquelle il assiste depuis son admission⁸⁸, après la démission de l'ancien secrétaire-général⁸⁹. Ce poste de secrétaire, outre qu'il implique la rédaction des procès-verbaux des séances en l'absence du secrétaire-général, le charge de certaines responsabilités importantes comme la présidence de commissions, ainsi que la rédaction et la lecture, en séance, de leurs rapports. Il est ensuite nommé secrétaire général le 27 décembre 1871, rôle qu'il tient jusqu'au 27 novembre 1872 où il adresse ses adieux à la Société (il était encore présent à la dernière séance, le 31 juillet 1872). Il est nommé membre délégué le 20 janvier 1873, après son départ à Paris, d'où il envoie encore quelques contributions insérées dans les Mémoires. Enfin, il est nommé membre honoraire de la Société en 1884 en récompense de son activité passée et présente qui lui vaut une place particulière dans la Société (seulement quatre membres honoraires sont dénombrés en 1885). L'appartenance à la Société d'agriculture d'Angers à

⁸⁵ Chaline, *Sociabilité et érudition*, op. cit. p. 271 et 290.

⁸⁶ Henry Jouin, « Paul Plumet », dans *Le Jeune ouvrier : revue destinée au patronage des apprentis et des jeunes ouvriers*, septembre 1860 (Lainé frères).

⁸⁷ Recherches menées pour la période 1859-1867 dans le catalogue général de la BnF et dans Retronews, ainsi que dans les tables de la presse angevine consultées à la BMA.

⁸⁸ *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers* (1867), op. cit. p. 415 : « Par suite de la démission de M. le Secrétaire-Général, il fallait nommer aussi un nouveau titulaire. Le scrutin, ouvert et dépouillé, nomme président, M. le Dr Lachèse ; vice-président, M. V. Pavie ; secrétaire-général, M. Chollet. Un nouveau secrétaire restait à nommer : M. Jouin a réuni tous les suffrages ».

⁸⁹ Armand Biéchy (1813-1882), professeur de philosophie et d'histoire au lycée d'Angers.

partir de 1867 encourage ainsi l'inclination de Jouin pour l'écriture et lui ouvre des occasions de recherches : les travaux réalisés pour la Société donnent lieu non seulement à des communications pendant les séances, mais aussi à des rapports qui peuvent être publiés dans les Mémoires. Entre son arrivée en 1867 et son départ pour Paris en 1872, il est l'auteur de vingt-trois publications dans ces Mémoires [Annexe 5, p. 347 : tableau des articles d'Henry Jouin dans les Mémoires de la Société]. Leur diffusion, toutefois, est à nuancer, car elle reste limitée au milieu savant angevin : comme le souligne J.-P. Chaline, ces documents sont « imprimés trop souvent à peu d'exemplaires » et demeurent « réservés au cercle restreint des membres et des élites locales »⁹⁰. À l'égard du type de publication spécifique que constituent les *Mémoires* des sociétés, il souligne néanmoins leur importance particulière par rapport aux autres publications savantes. Ce qui porte le nom de *mémoires* est selon lui le reflet plus objectif de l'activité du groupe ainsi que leur « vitrine scientifique dans les domaines auxquels il se consacre » : ils contiennent des « études d'une certaine ampleur et d'une qualité particulière »⁹¹ choisie avec soin. Sous cet éclairage, les publications de Jouin dans les mémoires de la Société d'Angers prennent un relief particulier et soulignent la légitimation à laquelle il est parvenu. De surcroît, quand une étude reçoit un large succès à la Société, il peut être décidé qu'elle fasse l'objet de tirages à part, et probablement d'envois à des membres correspondants parisiens, entre autres, et c'est le cas pour un des travaux de Jouin. En 1871 en effet, un « tirage important » de son étude sur les peintures du théâtre municipal par J.-E. Lenepveu (1819-1898) et sur l'un des plafonds du foyer par Jules Dauban (1822-1908) est par exemple voté d'emblée après sa lecture devant les membres de la Société, avec un clair objectif de publicité : il est précisé par le procès-verbal que le but de ce tirage est de « hâter la popularité des œuvres » des compatriotes⁹². Si donc son activité à la Société ne reçoit pas de publicité très large, elle lui ouvre néanmoins un réseau de sociabilité érudite qui lui assure indubitablement la reconnaissance de la sphère savante angevine, et, parce qu'elle constitue un cadre d'émulation intellectuelle, elle l'encourage dans la voie de la recherche, et en particulier dans la recherche sur David d'Angers.

⁹⁰ Chaline, *Sociabilité et érudition...*, p. 348.

⁹¹ Chaline, *Sociabilité et érudition...*, p. 291.

⁹² Procès-verbal de la séance du 29 novembre 1871 dans les *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers* (1871), p. 456.

2. L'encouragement donné à la recherche sur David d'Angers.

La Société d'Angers se montre très élogieuse au moment de la parution de la *Notice* d'Henry Jouin dans les premiers mois de l'année 1870. Lors de la séance du 23 mars 1870, le président informe les membres de la Société au sujet des ouvrages et communications qu'il a reçus depuis la dernière séance, parmi lesquelles le catalogue du musée reçu de « M. Jouin, secrétaire » ; cela permet déjà de situer précisément la publication de la *Notice* entre le 11 et le 23 mars 1870. Le procès-verbal rédigé par le secrétaire général, M. Chollet, renseigne sur les compliments qui ont été adressés par le président à Jouin pour cet ouvrage :

Il adresse à l'auteur les remerciements qui lui sont dus pour un travail aussi éminemment utile que bien compris. M. Jouin a rendu un vrai service à la ville en répandant la lumière sur les richesses renfermées dans les galeries de notre musée, et qui depuis longtemps ne présentent plus l'attrait qu'elles méritent, puisqu'il n'existait pas une notice pour les faire valoir⁹³.

Enfin, le président regrette que l'administration de la ville d'Angers « n'ait pas cru pouvoir donner à ce travail tout le développement que lui avait donné l'auteur »⁹⁴, ce que l'on peut comprendre comme un reproche adressé à demi-mot à la municipalité qui ne s'est pas saisie de cet ouvrage pour en faire un véritable outil de promotion du patrimoine angevin. Car c'est bien de ce patrimoine que la Société d'Angers se préoccupe avant tout : en effet, outre ses efforts de diffusion du savoir par ses Mémoires, « la vitalité d'une société se mesure souvent à la part qu'elle prend à la création d'équipements culturels ou au souci qu'elle manifeste d'enrichir ou sauvegarder le patrimoine »⁹⁵. Depuis la Révolution en effet, comme le souligne Édouard Pommier, « la Nation était devenue, en chaque point de son territoire, propriétaire de son histoire »⁹⁶, et les sociétés savantes qui se multiplient sous la monarchie de Juillet et l'Empire s'emparent de tout ce qui participe de l'illustration du patrimoine régional et de l'histoire locale. Il est à ce titre tout à fait significatif qu'une contribution de Françoise Bercé sur « Arcisse de Caumont et les sociétés savantes »

⁹³ *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, XIII, Angers, 1870, p. 166.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Chaline, *Sociabilité et érudition...*, p. 307.

⁹⁶ Pommier, « Naissance des musées de province »..., p. 467.

figure dans le tome II intitulé *La Nation dans Les lieux de mémoire*⁹⁷ : les sociétés savantes sont comptées au nombre des participants de la création d'une mémoire nationale. Dans leur intérêt porté aux lettres, aux sciences et aux arts, J.-P. Chaline note la contribution des sociétés savantes à la « statuomanie » caractéristique du XIX^e siècle⁹⁸. À ce culte des « grands hommes du cru », la Société d'Angers ne fait pas exception : à la mort de David d'Angers (6 janvier 1856), elle décide dès la séance du 11 janvier 1856 de décerner un prix par concours au « meilleur éloge artistique de David ». En dépit de l'insuccès de l'entreprise⁹⁹, l'initiative est caractéristique de cette propension des sociétés savantes à célébrer inévitablement la mémoire d'un artiste local pour en faire un objet de fierté patriotique. Elle souligne aussi la place de l'organisation de concours dans l'activité des sociétés : l'octroi de récompenses sur concours est un moyen d'émulation très prisé des organisations savantes au XIX^e siècle : Henry Jouin lui-même y participe pleinement lorsqu'il est membre de la société¹⁰⁰. En outre, la pratique de la rédaction d'« éloges » en l'honneur de personnalités remarquables, de leur vivant ou après leur mort, est significative de cette érudition nationaliste et pédagogique qui marque le XIX^e siècle et qui entend placer aux yeux de tous des exemples d'hommes qui se sont dévoués à des causes supérieures, et en particulier au bien de la patrie¹⁰¹. David d'Angers est, par sa notoriété internationale, l'illustrateur de la patrie angevine, et à ce titre il intéresse au premier chef la Société. La préoccupation ancienne de celle-ci pour la mémoire de David d'Angers a dû contribuer à

⁹⁷ Françoise Bercé, « Arcisse de Caumont et les sociétés savantes », dans Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire : II-La Nation : 2- Le territoire - L'État - Le patrimoine...*, p. 533-67.

⁹⁸ Chaline, *Sociabilité et érudition*, p. 315 : « Au carrefour de l'art, de l'historicisme et, disons-le aussi, d'un certain patriotisme de clocher, l'érection d'un monument à quelque grand homme du cru ne se conçoit guère sans recours aux érudits du lieu, tout naturellement consultés à cette occasion. Mieux, c'est souvent une société savante qui est à l'origine du projet et qui en assume la réalisation ».

⁹⁹ *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 1858, procès-verbal de la séance du 1^{er} décembre 1858, p. 367. Les productions ont été rares : une en prose d'Hippolyte Durand en 1857, jugée trop critique à l'égard de l'artiste, et une en vers d'Adrien Maillard en 1858. L'un et l'autre éloge n'ont pas convaincu le jury et le prix n'est pas décerné.

¹⁰⁰ Henry Jouin est le rapporteur d'une commission créée en décembre 1868 et « chargée d'étudier une proposition [...] tendant à établir des récompenses annuelles pour les meilleurs travaux » : « Cette Commission a pris pour rapporteur M. Jouin, secrétaire de la Société. Notre collègue, interprète des pensées et des vœux de la Commission, donne lecture d'un travail remarquable et pour le fonds et pour la forme dans lequel il propose la création de plusieurs commissions, l'établissement de concours annuels, de primes pour les œuvres remarquables ». Procès-verbal de la séance du 28 janvier 1869, *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, XII, Angers, 1869, p. 148.

¹⁰¹ Ainsi est-il tout à fait significatif qu'Henry Jouin soit l'auteur d'un *Éloge*, de près de soixante-dix pages, de Charles Calémard de la Fayette (1815-1901), savant de Haute-Loire, agronome et lauréat de l'Institut, où les termes de « gloire », de « grandeur » et de « triomphe » sont employés dès les premières pages et sans restriction. Dans *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, XII (1869), Angers, p. 391.

lui faire recevoir avec d'autant plus d'enthousiasme les entreprises d'Henry Jouin. Outre le catalogue en effet, celui-ci expose un projet que Jouin avait déjà évoqué dès le 28 janvier, et que le rédacteur du procès-verbal, M. Chollet, qualifie de « louable » : « Il s'agit de recueillir les œuvres écrites de David dispersées à travers la France et l'Europe, pour en mettre des copies à la disposition de sa famille »¹⁰². Le texte du discours adressé aux membres de la Société par Jouin est même publié dans les Mémoires, portant le nom de *Communication concernant les œuvres écrites de David d'Angers*, et précisant son dessein¹⁰³. Pour commencer, il place de manière très symptomatique son intérêt pour David dans le giron de son patriotisme : « Sincère admirateur de nos gloires nationales, un penchant tout particulier m'attache depuis bientôt dix ans à la mémoire de David d'Angers ». Il évoque ensuite l'aide qu'il a reçue des proches du sculpteur pour la réalisation de ses travaux en mentionnant explicitement Émilie David, et en gardant le silence sur « un autre nom » que l'on comprend aisément comme celui de Victor Pavie, probablement présent lors de la séance, qui est toujours particulièrement réservé sur le sujet de David : sa réserve s'explique peut-être par ses convictions religieuses et politiques opposées à celles de son ami artiste, quand Jouin y voit de la modestie¹⁰⁴. Il conclut en demandant la constitution d'une commission pour réunir les autographes de David répartis chez ses différents destinataires français et européens. Ici se précise nettement la caractéristique fondamentale de la recherche historique de Jouin : la recherche de la source privée, de l'écrit « intime » considéré comme le révélateur le plus juste d'un homme. Il indique aux membres de la société qu'il agit dans un double objectif : celui d'être « utile à la mémoire de David », et celui d'être « agréable aux siens ». Mais au-delà de cette générosité faite à la famille du sculpteur, et d'un devoir de gratitude qu'il honore envers sa veuve, le lien est assez évident à établir entre ce projet de collation des écrits de David et la publication, dix ans plus tard, de sa monumentale biographie en deux volumes, dont l'un contient la transcription des écrits du sculpteur. L'entreprise d'édition de Jouin se poursuivra d'ailleurs en 1890¹⁰⁵ et en 1894¹⁰⁶, avec cette même passion de l'archive et de l'écrit du for privé. Alors, projetait-

¹⁰² *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers* (1869), t. XII, p. 473. Procès-verbal de la séance du 10 novembre 1869.

¹⁰³ *Mémoires de la Société impériale d'agriculture...*, t. XII, p. 241-246.

¹⁰⁴ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*, p. IV.

¹⁰⁵ Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires...*

¹⁰⁶ Pierre-Jean David d'Angers, *Nouvelles lettres du maître et de ses contemporains, suivies de Dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants, publiées par Henry Jouin*, Mâcon, 1894.

il déjà la rédaction de cette biographie quand il propose en 1869 son projet de réunion des écrits du maître ? Quoi qu'il en soit, le soutien de la Société lui a sûrement été très profitable. Car il obtient gain de cause et une commission est créée à l'issue de la séance, réunissant Victor Pavie, Léon Cosnier, le Dr Lachèse et Célestin Port, Henry Jouin en étant le secrétaire. Ainsi apparaît-il clairement que le concours de la sphère intellectuelle et savante angevine est déterminant dans les débuts de l'étude historique de Jouin. Son engagement dans la société savante locale se poursuit sur la scène parisienne quand il est nommé en 1873 délégué pour Angers au congrès des sociétés savantes.

Chapitre V. Fédération centrale des sociétés savantes : l'un et le multiple.

À la fragmentation de la recherche savante et de l'enquête historique au XIX^e siècle que produit la création de multiples sociétés savantes locales au cours du siècle, les pouvoirs politiques, notamment sous l'impulsion du marquis Philippe de Chennevières, tentent de répondre par la mise en place d'un réseau de coopération entre l'administration parisienne et les provinces ainsi que par la création d'un comité central des sociétés savantes.

A. Les instigateurs : des provinciaux égarés à Paris.

La fragmentation de la recherche historique et de la conservation du patrimoine à l'échelle locale préoccupe les pouvoirs centraux. Philippe de Chennevières (1820-1899), né en Normandie et ayant étudié le droit à Aix-en-Provence, est animé très tôt par l'idée d'inclure les provinces dans la politique patrimoniale nationale comme dans le travail historique sur l'art qui se développent à cette période. Nommé directeur des beaux-arts en décembre 1873, il est rejoint par Henry Jouin un an plus tard au sein de l'administration des beaux-arts : leur collaboration, qui dépassera largement la décennie 1870, est marquée par leur souci commun de résoudre le problème de la centralisation de l'art. L'entreprise de l'*Inventaire des richesses d'art* comme leur activité en faveur de la société des beaux-arts des départements sont les moyens mis en œuvre pour y répondre.

1. Le modèle de Philippe de Chennevières.

À l'origine de la politique en faveur du patrimoine des provinces se trouve incontestablement la figure du marquis Charles-Philippe de Chennevières-Pointel. Sa personnalité marque l'histoire de la direction des beaux-arts naissante et M.-C. Genet-Delacroix souligne même, en s'appuyant sur les mémoires du directeur : « Il imposa sa propre définition de la fonction et délimita lui-même le domaine de ses attributions, pour exiger enfin les

conditions mêmes de sa retraite »¹⁰⁷. Une première notice biographique du marquis est publiée de son vivant dans le *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*¹⁰⁸. Outre qu'on retrouve dans ce titre, une fois encore, l'ambition encyclopédique et totalisante chère au XIX^e siècle, il est intéressant de noter que Chennevières figure dans un dictionnaire sur les artistes de l'école française, et ce probablement en raison de l'importante collection de dessins d'artistes français, « et surtout [des] artistes provinciaux »¹⁰⁹ comme le soulignent les auteurs, qu'il détient et qu'il a constituée dès 1857 : sa collection est mentionnée dans le dernier tiers de la notice, après l'énumération des publications et des entreprises de Chennevières dans le cadre de ses services dans l'administration des beaux-arts. Une autre notice biographique plus abondante est réalisée par Frits Lugt en 1921 dans un ouvrage qui, cette fois, situe Chennevières plus précisément du côté des collectionneurs¹¹⁰. Ces deux biographies louangeuses sont insérées par Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat en introduction de leur édition, ou plutôt de leur nouvelle publication, sans apparat critique, des *Souvenirs* du marquis de Chennevières en 1979¹¹¹. La préface rédigée à cette occasion laisse largement transparaître l'admiration des deux auteurs pour le marquis que ceux-ci n'hésitent pas à placer au grand des « grands hommes », ce qui évoque inévitablement, et volontairement peut-être, l'hagiographie dix-neuviémiste. La plus récente publication sur Chennevières a été réalisée à l'occasion de la très riche exposition de la collection de ses dessins, dispersée après sa mort, mais qui a fait l'objet d'un bel essai de reconstitution au Louvre en 2007. En introduction de l'imposant catalogue, Louis-Antoine Prat, attaché au département des arts graphiques au musée du Louvre, commissaire de l'exposition et lui-même collectionneur, dresse un portrait plus complet de l'administrateur et du collectionneur qu'est Chennevières en le replaçant dans son contexte historique et culturel¹¹². Enfin, dans la préface au catalogue de l'exposition de la collection Chennevières, Henri Loyrette,

¹⁰⁷ Marie-Claude Genet-Delacroix, « Chapitre 4. L'autonomie du système administratif des beaux-arts », in *Art et État sous la IIIe République : Le système des beaux-arts : 1870-1940*, Paris, 1992, p. 157-196.

¹⁰⁸ Émile Bellier de La Chavignerie et Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, 3 vol., Paris, 1882, t. 1, p. 249.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs*, Amsterdam, 1921, p. 382-384.

¹¹¹ Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts (publiés de 1883 à 1889)*, préface par Louis-Antoine Prat et Jacques Foucart, Paris, 1979.

¹¹² Louis-Antoine Prat et Laurence Lhinares, *La collection Chennevières : quatre siècles de dessins français [exposition, Paris, Musée du Louvre, 8 mars-7 juin 2007]*, Paris, 2007.

président-directeur du musée du Louvre, rend hommage au souvenir de « l'un des plus brillants fonctionnaires du Louvre, l'un de ses plus profonds amoureux, un de ces hommes rares pour qui l'art n'avait rien à voir avec l'argent »¹¹³. Dans l'ensemble de ces textes, en tout cas, les différents témoignages soulignent d'une part son caractère de collectionneur, d'amateur d'art et d'érudit, et d'autre part sa qualité de fonctionnaire et d'administrateur. Ces deux aspects sont en effet les deux lignes maîtresses de son parcours. Sa carrière administrative commence en 1846, où il entre au Louvre comme surnuméraire le 1^{er} mai 1846. Très vite, « il se fait remarquer par de nombreux rapports, à l'occasion du changement de régime en février 1848 »¹¹⁴ : il construit déjà une réflexion théorique et politique sur l'administration des beaux-arts qu'il observe de l'intérieur et qu'il peut mûrir ensuite durant toute sa carrière dans l'administration des musées. Il est nommé en 1852 par le directeur général des musées, Émilien de Nieuwerkerke, inspecteur des musées de province : ce poste lui permet d'approfondir encore sa connaissance des départements et sa conscience de leurs richesses patrimoniales. Il devient à la même période l'organisateur et l'accrocheur des Salons annuels où sont exposées les œuvres des « artistes vivants », d'où il tire une expertise certaine en matière d'exposition et une solide expérience de l'art contemporain. Chennevières devient ensuite conservateur : en 1858 il est adjoint à la direction du département des peintures du Louvre, puis à celle du musée du Luxembourg en 1861. Sa position lui permet de nouer des relations dans le milieu artistique et lui donne l'occasion d'enrichir sa collection de dessins. Enfin, en 1873, il succède à C. Blanc comme directeur des beaux-arts, poste qu'il conserve jusqu'en 1878. Mais même une fois en poste à la direction centrale des beaux-arts, le marquis de Chennevières conserve sa passion pour la province. Dans son discours aux sociétés savantes en 1877, il fait l'état de ses lettres de noblesse en matière d'histoire et d'art dans les provinces et cite en premier lieu ses précoces *Recherches sur les peintres provinciaux* qu'il publie dès 1847¹¹⁵. Ainsi Chennevières, en se présentant comme un « provincial égaré à Paris »¹¹⁶, met-il en avant son ancrage local

¹¹³ Prat et Lhinares, *La collection Chennevières...*

¹¹⁴ Louis-Antoine Prat et Laurence Lhinares, *La collection Chennevières : quatre siècles de dessins français [exposition, Paris, Musée du Louvre, 8 mars-7 juin 2007]*, Paris, 2007. 13.

¹¹⁵ Philippe de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1847.

¹¹⁶ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités intéressant la Direction des beaux-arts (1874-1878)*, Bellême, 1878, [en ligne] p. 88.

et l'authenticité de son intérêt pour l'histoire des provinces pour appuyer sa politique de fédération centrale des travaux scientifiques et savants.

2. Henry Jouin à la direction des beaux-arts.

Il est intéressant de remarquer qu'Henry Jouin présente certaines similitudes dans sa personnalité avec le directeur des beaux-arts. Leur bonne entente s'explique par une certaine proximité de leurs réseaux de sociabilité comme par les convictions qu'ils partagent. Premièrement, ils sont l'un et l'autre attirés tôt par les lettres et ils partagent une même ambition littéraire au début de leur carrière : ce sont les *Contes normands* pour Chennevières publiés vers 1840 sous le pseudonyme de Jean de Falaise, les vers¹¹⁷ et les nouvelles sociales pour Henry Jouin. Ensuite, ils ont le même intérêt pour le dénombrement, qu'il soit en forme de liste ou d'inventaire. Enfin, ils ont la même passion de l'archive et le même désir de reconstituer une histoire de l'art par l'histoire des artistes. Aussi Henry Jouin peut-il être considéré sans trop d'audace comme une sorte d'émule de Philippe de Chennevières qu'il sert fidèlement jusqu'à sa mort en 1899. Il rejoint la Commission de l'Inventaire des richesses d'art au milieu de la décennie 1870. Il s'est rapproché, avant cela, du marquis de Chennevières dont une lettre datant du 13 juin 1873 est conservée dans le fonds privé de sa correspondance [Pièce justificative 2, p. 334]. Henry Jouin semble lui avoir écrit pour lui demander de lui communiquer l'essai sur l'organisation des arts en province qu'il a publié en 1852¹¹⁸. Chennevières lui envoie très aimablement son exemplaire « bien taché de poussière » ; il y joint également un exemplaire de son « catalogue du Luxembourg¹¹⁹ et un autre d'une plaquette plus ou moins politique imprimée en province il y a deux ans »¹²⁰. Il est tout à fait significatif que le premier échange épistolaire conservé entre les deux hommes porte sur le sujet des arts des provinces. Transparaît également très nettement leur intérêt commun pour les catalogues de musées. Il semble probable que Jouin se soit fait recommander pour solliciter une telle faveur de la part du directeur des beaux-arts. Comme nous le verrons plus loin, leur réseau de sociabilité provinciale peut y être pour quelque chose. Henry Jouin visiblement entretient sa bonne

¹¹⁷ Henry Jouin, *Patrie* (iambes à Victor Laprade), Angers, 1871 ; *La Plaie*, Paris, 1872.

¹¹⁸ Philippe de Chennevières, *Essais sur l'organisation des arts en Province*, Paris, 1852.

¹¹⁹ Philippe de Chennevières, *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg*, Paris, 1872.

¹²⁰ Lettre de Philippe de Chennevières à Henry Jouin (Paris, palais du Luxembourg, 13 juin 1873), coll. part

relation avec le directeur des beaux-arts et rédige vraisemblablement un article dans la presse provinciale en faveur de sa politique puisque Chennevières lui répond : « Je ne veux point tarder à vous dire combien je suis sensible à la sympathie qui se lit entre les lignes de votre article dans le *Stéphanois*, article beaucoup trop louangeur pour moi, mais qui est de ceux qui me doivent obliger à faire bien et beaucoup, et j'y tâcherai »¹²¹. L'article en question n'a pas été retrouvé, mais il nous semble probable qu'il ait pu concerner le projet de l'Inventaire des richesses d'art de la France qui a pu être discuté à cette période puisque Chennevières le présente officiellement dans un rapport au ministre le 15 mai suivant. Profitant de ces cordiaux échanges, Jouin semble ensuite chercher à obtenir du travail au musée du Louvre : dès le 9 février 1874, une lettre lui est adressée en réponse au désir qu'il a exprimé d'être « attaché surnuméraire », c'est-à-dire employé sans rémunération, au département de la sculpture. La lettre signée du directeur des beaux-arts présente les regrets de l'administration de ne pouvoir exaucer son vœu au motif que deux attachés travaillent déjà au département et que les effectifs sont complets. Il est tout à fait notable que Jouin ait sollicité une place dans la section des sculptures, lui qui a déjà décidé de se spécialiser dans ce secteur avec son travail sur David d'Angers et plus récemment avec la publication de ses critiques des œuvres sculptées du Salon depuis 1873. Henry Jouin ne se laisse pas abattre néanmoins, et c'est à un poste de l'administration centrale des beaux-arts qu'il finit par être admis. Il reçoit une lettre officielle du ministère, signée du directeur des beaux-arts, le 1^{er} décembre 1874, l'informant de son admission dans un poste pour être chargé de la reconstitution des archives de l'Académie de France à Rome¹²². Aux archives nationales sont conservés les états d'appointement du personnel auxiliaire : Henry Jouin y est effectivement noté du mois à partir du mois de décembre 1874 jusqu'au mois de janvier 1876, avec les 150 francs mensuels qui donnent le salaire annuel de 1800 francs annoncé au moment de la nomination au poste¹²³. Précisons bien qu'Henry Jouin est d'abord nommé au service des archives de l'Académie de France à Rome, et non pas immédiatement à celui de l'Inventaire. Il est très significatif qu'il soit d'abord préposé à

¹²¹ Lettre de Philippe de Chennevières à Henry Jouin (2 janvier 1874), coll. part.

¹²² Lettre de Philippe de Chennevières à Henry Jouin (Paris, 1^{er} décembre 1874), coll. part. : « Monsieur, j'ai l'honneur de vous informer que M. le Ministre a bien voulu, par un arrêté en date de ce jour, pris sur ma proposition, vous nommer employé auxiliaire de la Direction des beaux-arts aux appointement de mille huit cents francs [...] Vous serez spécialement attaché, sous la direction de MM. Olivier Merson et Lecoy de la Marche, aux travaux de recherches relatifs à la reconstitution des archives de l'Académie de France à Rome. »

¹²³ AN, F/21/561, états d'appointement des employés auxiliaires.

travailler sur un patrimoine archivistique et sur l'histoire et la formation des artistes à Rome, lui qui brigait le poste d'archiviste de la ville d'Angers et qui s'intéresse à la vie de David d'Angers, lui-même pensionnaire de la Villa Médicis dans les années 1810. Il semble cependant qu'Henry Jouin ne passe pas plus de quatorze mois dans ce service et les traces de cette activité n'ont pas été identifiées. Cependant, il faut noter qu'en 1882 Henry Jouin est envoyé en mission en Italie pour y mener des recherches sur l'histoire de l'art français [Pièce justificative 3, p. 334 : correspondance d'Henry Jouin en Italie] : ce départ en mission, s'il constitue peut-être une mise à l'écart d'un des plus fervents défenseurs de l'Inventaire au moment où le service bat de l'aile, fait surtout écho à son premier poste dans l'administration des beaux-arts par la proximité des sujets de recherche, signe que Jouin a peut-être développé une certaine expertise en la matière durant cette année passée entre décembre 1874 et janvier 1876¹²⁴. Il passe le 1^{er} février 1876 d'employé auxiliaire à commis à la direction des beaux-arts et il rejoint bientôt la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France : le *Bulletin des beaux-arts* d'octobre 1877 publie une liste de ses membres à jour [Annexe 6, p. 350 : liste des membres de la Commission] et parmi eux, Henry Jouin est mentionné comme « secrétaire », « chargé du service de l'Inventaire, c'est-à-dire de la préparation des fascicules et de la volumineuse correspondance qu'entraîne ce service »¹²⁵. Son traitement est augmenté en novembre 1877 puis en juin 1878. Le 1^{er} octobre 1878, il est nommé archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art et perçoit un traitement de 3000 francs. Le 1^{er} janvier 1880, l'intitulé de son poste est « commis au bureau des musées et souscriptions » qui était service de rattachement de la Commission de l'Inventaire ; son traitement augmente progressivement, preuve probablement de sa fidélité et de la constance de son travail au ministère. Il est intéressant de considérer très rapidement l'ensemble de la carrière administrative de Jouin, au-delà de la décennie 1870 et avant sa nomination en 1891 au poste de secrétaire agent comptable de l'École des beaux-arts : en 1887, il passe de commis au bureau des souscriptions à « conservateur du dépôt des souscriptions » et l'année suivante il est nommé « rédacteur chargé de la conservation du dépôt des souscriptions » et perçoit un

¹²⁴ F/21/2286-23. Arrêté de M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, sur proposition du directeur général des beaux-arts, Paris, 22 juillet 1882 : « M. Henry Jouin, archiviste de la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, est chargé de faire des recherches sur l'histoire de l'art français à Rome. Une indemnité de quinze cents francs, imputable sur le crédit inscrit au chapitre 2 du budget des beaux-arts, est allouée à M. Jouin, pour subvenir aux frais de la mission qui lui est confiée. »

¹²⁵ Chennevières, *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique...*, p. 66.

traitement de 4000 francs. De ces différents postes de Jouin, il importe surtout de souligner la durée et l'apparente constance de sa carrière dans l'administration des beaux-arts, ce qui lui vaut d'ailleurs la reconnaissance du ministre Raymond Poincaré (1860-1934)¹²⁶ et la Légion d'honneur, le 8 avril 1893, pour ses dix-huit années de service. Il est remarquable aussi qu'il obtienne à la Commission ce poste d'« archiviste » qu'il brigait tant, quelques années plus tôt, à Angers. La longévité de sa carrière dans les beaux-arts semble indiquer qu'Henry Jouin trouve dans ce ministère la satisfaction de son goût pour l'étude, le cadre de relations intéressantes dans le milieu de l'art et l'occasion de mener des recherches et des recensements qui conviennent à son esprit laborieux et méthodique. Cependant, l'activité d'Henry Jouin dans l'administration centrale est aussi rendue possible par des circonstances et un environnement politique favorables.

3. Éléments de contexte : le réseau angevin et l'environnement politique.

Henry Jouin arrive à Paris porté par son réseau de sociabilité savante : sa participation au Congrès des délégués des sociétés en avril 1873 est très probablement l'occasion pour lui de tisser un réseau et de se faire un nom dans la sociabilité parisienne. C'est sûrement à cette occasion qu'il rencontre M. de Chennevières, à qui il écrit quelques semaines plus tard comme on l'a vu plus haut. Mais outre les relais que lui ouvre son appartenance à la société savante d'Angers à Paris, Jouin peut aussi s'appuyer sur un réseau politique de personnalités angevines. Car s'il peut se faire une place dans l'administration des beaux-arts à la fin de l'année 1874, c'est peut-être aussi grâce à la faveur de l'angevin Arthur de Cumont (1818-1902), ministre de l'Instruction publique (du 23 mai 1874 au 9 mars 1875), lequel devait certainement bien connaître Victor Pavie et les membres conservateurs de la Société d'Angers. En effet, le réseau angevin a déjà fait ses preuves, dans la carrière d'A. de Cumont lui-même comme dans celle du marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts. Celui-ci le remarque en ces termes dans ses *Souvenirs* :

M. de Cumont [...] fut constamment pour moi d'une bienveillance extrême, en souvenir de ses relations anciennes avec une partie de ma famille en Anjou. Il devait son entrée au Ministère à une certaine habitude de la supputation des groupes dans

¹²⁶ Journal officiel de la République française, 9 avril 1893, n°96, p. 1816 et 1822 : discours du ministre à la Sorbonne.

le Parlement, où il représentait les idées de M. de Falloux, dont il était le fidèle ami¹²⁷.

Alfred de Falloux (1811-1886), Arthur de Cumont, Philippe de Chennevières : sociologie similaire de personnalités politiques conservatrices issues du milieu nobiliaire, provincial et surtout angevin. Autant de noms chez qui s'observe la place déterminante du réseau provincial dans la carrière, où des logiques de cooptation s'exercent au nom d'une solidarité quasi automatique à l'égard du compatriote angevin ou de l'ami de la famille. Cet entre-soi angevin à Paris alimente probablement le discours conservateur, catholique et social dans les sphères administratives du ministère de l'Instruction publique. Cela fédère aussi certainement le petit groupe que d'être placé au milieu d'un corps d'administrateurs qui n'inspire pas la sympathie de Chennevières : il en parle en effet comme du personnel « le plus pointu, le plus surnoisement gouaillieur, le plus plat à ses heures et le plus insolent dans sa cuistrerie, qui soit dans aucune administration »¹²⁸. D'autre part, un même environnement intellectuel et politique caractérise le groupe : catholiques, libéraux, légitimistes, ils sont également acquis à l'idée de progrès, à la réconciliation entre modernité et catholicisme, et aux questions sociales. Le comte de Falloux en particulier voit dans le XIX^e siècle une période favorable à la renaissance catholique et, avec Arthur de Cumont, il fait partie des créateurs, en 1844, du journal hebdomadaire *L'Union de l'Ouest* à Angers : ce journal « devait être pour [Falloux] un moyen des plus précieux d'intervention, indirecte, dans les affaires religieuses et politiques »¹²⁹. Ces hommes ont donc à cœur de servir une cause patriotique qui relève à la fois du religieux et du politique¹³⁰. Il est très probable qu'ils poursuivent ce combat une fois arrivés à Paris et aux positions de pouvoir, en recréant un réseau de condisciples angevins acquis à la cause. La position d'Arthur de Cumont, « type complet du gentilhomme légitimiste de province »¹³¹ selon Philippe de Chennevières, ministre de l'Instruction publique du 23 mai 1874 au 9 mars 1875, est probablement favorisée par la couleur très majoritairement monarchiste de l'assemblée à cette période-là, sous la présidence du maréchal de Mac Mahon (1873-1879). Les circonstances

¹²⁷ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts...*, I, p. 6.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Gérald Gobbi, « Chapitre XI. La plume de combat », dans *Le comte de Falloux (1811-1886) : Entre Église et monarchie* (Presses universitaires de Rennes, 2011), p. 213-26.

¹³⁰ *Ibidem* : « Pour Falloux, la division des catholiques était dommageable pour la cause de l'Église, aussi rappela-t-il que "l'Église n'est point une secte, c'est une famille et une patrie" ».

¹³¹ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts...*, I, p. 6.

politiques sont capitales dans l'appréciations des nominations : M.-C. Genet-Delacroix évoque les protections politiques dont Chennevières a bénéficié pour entrer au Louvre puis l'influence de sa proximité idéologique certaine avec le légitimiste Patrice de Mac Mahon (1808-1893) dans l'obtention de la direction des beaux-arts¹³² ; Pierre Vaisse souligne aussi la place des opinions légitimistes de Chennevières dans sa nomination à la direction des beaux-arts le 23 décembre 1873, ainsi que dans sa « progressive disgrâce » jusqu'à sa démission le 18 mai 1878¹³³. Depuis la crise du 16 mai 1877, la démission du duc de Broglie le 19 novembre et l'arrivée du gouvernement Dufaure le 13 décembre au sein duquel Agénor Bardoux, républicain et signataire du manifeste des 363 députés en mai précédent, est nommé ministre de l'Instruction publique, des beaux-arts et des cultes, forment une conjoncture politique en réaction au régime d'ordre moral que Chennevières lui-même a pu illustrer, « sans doute bien malgré lui »¹³⁴. Il est cependant très significatif qu'Henry Jouin ne semble pas du tout pâtir de ces remaniements ministériels et de ces aléas politiques : il apparaît que sa position discrète, au bas de la pyramide administrative, garantisse la stabilité de son poste. D'autre part, son efficacité autant que son investissement ont dû le rendre indispensable à la pérennité de l'activité du service. Cette donnée politique reste néanmoins indéniable dans l'appréhension de la période et Henry Jouin partage l'esprit qui règne à la direction des beaux-arts au cœur de la décennie 1870, celui du « rétablissement de l'ordre moral » après les désordres de la Commune, grâce à « l'appui des honnêtes gens »¹³⁵. C'est dans ce contexte mouvementé que se déploie l'action de la direction des beaux-arts entre 1874 et 1878.

B. La direction des beaux-arts et les départements.

Une fois arrivé à la direction des beaux-arts en 1873, Philippe de Chennevières s'emploie à trouver une solution pour concrétiser la collaboration entre l'état et les provinces qu'il prône activement depuis 1848. La direction des beaux-arts se structure au cours de

¹³² Marie-Claude Genet-Delacroix, « Histoire et fonction de la direction des beaux-arts (1870-1905) », *Romantisme*, [Persée], t. 26, 1996.

¹³³ Vaisse, *La Troisième République et les peintres...*, p. 42.

¹³⁴ Prat et Lhinares, *La collection Chennevières...*, p. 15.

¹³⁵ Discours du maréchal de Mac Mahon en 1873, cité par René Bidouze, « La Troisième République (1871-1945) », in *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, 1993, p. 215-354 (283).

la décennie 1870 sous la direction de Philippe de Chennevières. M.-C. Genet-Delacroix détaille la composition de la direction en s'appuyant sur le rapport dressé en février 1878¹³⁶, trois mois avant la démission du marquis de Chennevières¹³⁷. Elle distingue trois grands ensembles au sein des attributions de la direction : les beaux-arts (commandes, acquisitions, expositions, inspection), l'enseignement des arts (souscription aux ouvrages d'art, Inventaire des richesses d'art), et les Musées nationaux. Du côté du personnel, Vincent Dubois indique dans *L'Art et l'État* que « l'administration centrale des beaux-arts ne compte que des effectifs relativement réduits » : « À la fin des années 1870, elle se compose du directeur, de quelques inspecteurs, de cinq ou six chefs et autant de sous-chefs de bureau, et d'une dizaine de commis »¹³⁸.

1. Le *système* des beaux-arts.

La direction des beaux-arts incarne dès sa création une conception politique, voire *systématique* de l'art, pour paraphraser M.-C. Genet-Delacroix. Pour commencer, la direction des beaux-arts telle que Philippe de Chennevières en précise les contours est importante à cerner dans sa conception comme dans l'envergure de ses attributions¹³⁹. Dès le 2 janvier 1870, la division des beaux-arts passe de la Maison de l'Empereur où elle était rattachée à un département des beaux-arts autonome, lequel absorbe le 15 mai suivant les sciences et les lettres ; à partir du 23 août, la division – puis direction – des beaux-arts est rattachée au ministère de l'Instruction publique qu'elle ne quittera plus, avec l'exception que constituent les semaines entre le 14 novembre 1881 et le 30 janvier 1882 où le service dépend du transitoire ministère des Arts d'Antonin Proust (1832-1905) sous le gouvernement Gambetta. Le conseil supérieur des beaux-arts (1875-1940), organisme de tutelle consultatif de l'administration voulu par le marquis de Chennevières, s'y rattache en 1877 ; il se réunit tous les mois jusqu'en 1880, tous les trois mois jusqu'en 1887, date où la périodicité de ses rencontres est suspendue. Ainsi le cadre institutionnel existe-t-il dès 1870, mais sans que les attributions de la direction soient clairement fixées. Elles sont précisées au

¹³⁶ AN, F21 4711(1).

¹³⁷ Genet-Delacroix, « Chapitre 5. La structure de l'administration centrale des beaux-arts », in *Art et État sous la IIIe République...*, p. 197-255.

¹³⁸ Vincent Dubois, « L'art et l'État au début de la IIIe République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, [Persée] t. 23, 1996, p. 6-29 (22).

¹³⁹ Nous nous appuyons ici sur le travail d'Élisabeth Dunan en introduction de son inventaire semi-analytique du fonds F/21 (F/21/3967-F/21/4285) publié en 1957 [en ligne].

cours de la décennie 1870 et peuvent se résumer en deux grands axes : l'enseignement artistique et l'encouragement des arts. Ces deux spécificités existent dès le départ mais sont clairement distinguées lorsqu'en 1878 la direction des beaux-arts devient une direction générale encadrant deux bureaux subalternes : les commandes, entretien et exposition d'œuvres sont au bureau de l'encouragement des arts, quand les musées, le dépôt légal et l'inventaire des richesses d'art de la France sont dévolus au bureau de l'enseignement. Ces deux bureaux évoluent en 1880 et prennent respectivement les noms de « bureau du personnel et des travaux d'art » et « bureau des musées et souscriptions », ce dernier comprenant le service de l'Inventaire et s'occupant également du comité et de la réunion annuelle des sociétés des beaux-arts des départements. En dépit du changement onomastiques, les attributions des deux bureaux ne changent pas réellement. Ce diptyque essentiel demeure sur le fond quasiment inchangé jusqu'au début des années 1890, où les missions des deux bureaux sont réunies. Ce double axe d'enseignement et d'encouragement au sein de l'administration est une caractéristique essentielle pour l'ensemble de la période. Enfin, il faut considérer la relative autonomie dont bénéficie la direction des beaux-arts à l'égard du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, favorisée par leur situation géographique, chacune étant située sur une des rives de la Seine. G. Larroumet l'exprime ainsi en 1895 :

Installée au Palais-Royal, la direction des beaux-arts n'avait pas avec le cabinet du ministre des rapports aussi étroits que les bureaux de la rue de Grenelle. On la plaisantait même sur l'avantage qu'elle trouvait à cet éloignement géographique, qui lui permettait de vivre à part et de fonctionner avec indépendance¹⁴⁰.

Ce relatif isolement de la direction des beaux-arts est une constante dans l'histoire de la III^e République jusqu'à la fin du XIX^e siècle, en dépit des changements de noms qu'elle subit (direction ou sous-secrétariat) : si elle permet au directeur de mener une politique et des projets propres, elle reste néanmoins soumise à la tutelle du ministère, ce qui peut aussi être source de désaccords et de rivalités.

Les réflexions théoriques sur la place de l'art et de l'état sont très animées au cours du XIX^e siècle et tout particulièrement au moment des changements de régime vers des systèmes républicains : les premières réflexions de Chennevières datent symptomatiquement

¹⁴⁰ Larroumet, *L'Art et l'État...*, p. XIII, avant-propos.

de 1848. La décennie 1870 ouvre l'espace d'un intense débat sur la place des beaux-arts, poursuivi durant toute la fin du XIX^e siècle : après la succession des différents régimes dans la première partie du siècle, la III^e République réalise une réorganisation profonde, fondée sur rationalisation et l'unification des services des beaux-arts, analysée par M.-C. Genet-Delacroix dans ses travaux sur ce qu'elle a appelé éloquemment le « système des beaux-arts ». Elle observe en particulier à cette période une évolution dans les beaux-arts qui passent « d'instruments particuliers de l'expression de la puissance du souverain, à la fois personnelle, nationale et universelle, les beaux-arts deviennent les instruments de celle de la puissance publique, abstraite, anonyme et collective »¹⁴¹. C'est pour elle le triomphe d'un « sentiment » libéral, « inventé par le XVIII^e et concrétisé par le XIX^e, qui assure la personnification nationale et l'expression individuelle de la puissance publique dans un mécanisme d'identification où fusionnent sentiment public et intérêt personnel et privé »¹⁴². Cette analyse de M.-C. Genet-Delacroix a le mérite de souligner la nouvelle appropriation des beaux-arts par l'État et souligne la permanence de l'intérêt gouvernemental qui subsiste du régime monarchique au régime républicain. Il est d'ailleurs significatif que le marquis de Chennevières, administrateur du Second Empire, soit maintenu à la tête de la direction des beaux-arts au moment crucial de sa refonte : l'héritage impérial des beaux-arts au sein de la Maison de l'Empereur se réalise dans ce « système » des arts liés au pouvoir central et expression de la puissance publique. Dans son analyse, M.-C. Genet-Delacroix revient sur l'idée de l'apparition d'un service public : l'autonomie relative de l'administration des beaux-arts est comprise dans un « rôle nouveau dans la séparation des pouvoirs » : celui de maintenir entre eux « l'équilibre nécessaire à la stabilité du régime parlementaire et à la pérennité de l'État républicain : elle devient le pivot de la structuration de l'État libéral en un ensemble de services publics destinés à assurer les activités d'intérêt général que l'on estime l'initiative privée incapable d'assumer »¹⁴³. Les beaux-arts sont ainsi investis d'une dimension de représentation de la « chose publique », anonyme et collective, en dépit de l'instabilité politique des gouvernements. Mais cette dimension politique des beaux-arts n'est concevable que dans la foi en un principe unitaire

¹⁴¹ Genet-Delacroix, « Chapitre 4. L'autonomie du système administratif des beaux-arts », in *Art et État sous la III^e*..., p. 157-196 (165).

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Genet-Delacroix, « Histoire et fonction de la direction des beaux-arts (1870-1905) », *Romantisme*, [Persée], t. 26, 1996, p. 45-65 (62).

qui fédère l'ensemble de la création artistique nationale en un seul grand ensemble propre à incarner le génie de la nation.

2. L'art et la république.

En 1875, le marquis de Chennevières théorise sa conception du rôle de l'État en matière de beaux-arts, Un rapide état des lieux des réflexions théoriques contemporaines permet de placer notre étude dans son environnement intellectuel et son contexte de représentation. Dans l'introduction de leur *Traité de l'administration des beaux-arts* de 1885, les juristes Gustave Ollendorff et Paul Dupré insistent fermement sur la dimension de contrôle : « La protection des beaux-arts s'impose, car elle est celle du génie même de la patrie »¹⁴⁴. Ce contrôle de l'état sur les arts comporte une dimension éminemment axiologique et un rôle civique essentiel¹⁴⁵. Selon les deux juristes, les arts sont donc investis d'un rôle de protection sociale, de garantie d'ordre moral : « La décadence des arts entraîne à la fois avec elle une déperdition de richesses et une révolution dans les mœurs, toutes deux si profondes que la ruine des beaux-arts y serait celle du pays même »¹⁴⁶. L'historien Vincent Dubois revient sur cet argument de la moralisation des masses et analyse la formule choc des deux auteurs, « laisser faire, c'est laisser passer la décadence », comme le refus, au moyen de principes juridiques sur la préservation de la morale publique, d'une « doctrine libérale hostile à l'intervention publique »¹⁴⁷. En résumé, la pensée des deux auteurs sur la place de l'État dans la gestion des beaux-arts est celle d'une nécessité pour le pouvoir central de garantir une atmosphère favorable à l'éclosion de l'art et du génie dans la société française, source de stabilité et de prospérité. Cette idée de garantir une « atmosphère » favorable à la création artistique est essentielle pour comprendre la conception que les administrateurs des beaux-arts ont de leur propre rôle : Philippe de Chennevières l'exprime lui-même très bien en 1875 : « Un directeur des beaux-arts n'est pas un créateur et ne peut se flatter de contraindre les autres à créer ; mais son devoir est d'offrir

¹⁴⁴ Paul Dupré et Gustave Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts*, Paris, 1885, p. 6.

¹⁴⁵ Dupré et Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts...*, p. 5 : « Les beaux-arts nous apparaissent comme une entité théorique qui, dans le développement de l'humanité, touche à la politique, à la morale même. Produit des plus hautes facultés de l'homme, de ses sentiments les plus nobles, de ses aspirations vers l'idéal, ils constituent à leur tour une force productrice qui réagit sur la société tout entière ».

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Vincent Dubois, « L'art et l'État au début de la IIIe République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, [Persée], t. 23, 1996, p. 6-29 (15).

aux intelligences de son temps les moyens propices pour se développer et agir »¹⁴⁸. En 1877, dans son ouvrage théorique intitulé *L'administration des beaux-arts*, Nicolas Boussu ne dit pas autre chose : pour lui, le plus grand bienfait de la direction des beaux-arts est de révéler et d'encourager de jeunes artistes aussi bien que de faire rayonner l'art par les musées et les expositions¹⁴⁹. Enfin, en 1902, les écrits de Charles-Maurice Couyba révèlent la permanence de cette même conception de la direction des beaux-arts et de son rôle dans l'activité artistique du pays : après avoir détaillé les deux solutions extrêmes (« l'art libre dans l'État libre » et « l'art collectif dans l'État souverain »), il fait l'apologie d'une troisième voie, celle de « l'art libre dans l'État protecteur »¹⁵⁰.

Ces auteurs plaident ainsi tous pour la « protection intelligente, délicate et jalouse de conserver à l'art toutes ses spontanités » dont parlent Ollendorff et Dupré¹⁵¹. Se dessine dans l'expression « conserver à l'art toutes ses spontanités », jouant du singulier et du pluriel, la notion de l'unité dans la multiplicité qui caractérise le discours sur les beaux-arts à la fin du XIX^e siècle. Gustave Larroumet (1852-1903), directeur des beaux-arts de 1888 à 1891, exprime très bien la croyance dans « le principe souverain de l'unité de l'Art »¹⁵² que partagent tous les membres du conseil supérieur des beaux-arts selon M.-C. Genet-Delacroix¹⁵³, à commencer par Chennevières, et même probablement une grande majorité des membres de l'administration des beaux-arts. C'est ce principe unitaire qui leur permet de voir dans toutes les expressions artistiques répandues sur le territoire français des fragments de la même mosaïque de l'art national que l'administration s'efforce d'incarner. Ce faisant, l'État développe un service public des beaux-arts chargé de « faire l'éducation du goût national », ce dont les « forces sociales » se sont toujours chargées « depuis les origines de la France », que ce soient « l'Église, puis la féodalité, puis la Royauté »¹⁵⁴. Se dévoile mieux ici le lien entre service public des beaux-arts et démocratie,

¹⁴⁸ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, discours à l'Assemblée générale des membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français, le 19 février 1875, p. 102.

¹⁴⁹ Nicolas Boussu, *L'administration des beaux-arts*, Paris, 1877. Son propos se résume p. 3 : « Dans ce mouvement général dont les résultats contribuent si puissamment à la grandeur morale et aussi à la prospérité matérielle de la France, quel rôle joue, quel rôle doit jouer l'État ? Par quels moyens s'associe-t-il, doit-il s'associer à ces tendances du goût national ? C'est ce que je me propose de rechercher et de dire ».

¹⁵⁰ Charles-Maurice Couyba, *L'art et la démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, 1902, p. 6.

¹⁵¹ Dupré et Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts...*, p. 7.

¹⁵² Gustave Larroumet, *L'art et l'État en France*, Paris, 1895, p. 307.

¹⁵³ Genet-Delacroix, « Chapitre 3. L'œuvre du CSBA et des autres commissions », in *Art et État sous la IIIe République : Le système des beaux-arts : 1870-1940*, Paris, 1992, p. 107-155.

¹⁵⁴ Larroumet, *L'art et l'État en France...*, p. 197.

mis en lumière par les travaux d'A.-M. Thiesse, pour qui « le Peuple (au sens social) est assimilé au local » : dans la nation républicaine naissante, l'enjeu autour de l'art est la réalisation d'une unité analogique à celle du peuple, laquelle est à même d'affirmer « l'ancrage (républicain de la Nation dans le soubassement populaire »¹⁵⁵. V. Dubois le dit lui aussi très clairement : « L'union des arts forme en quelque sorte le prolongement esthétique d'une République définie par l'union des classes sociales »¹⁵⁶. La nation dans sa diversité est transcendée par un état fédérateur et ainsi en va-t-il des arts qui incarnent métonymiquement le peuple français. Dans les discours contemporains, cela passe en particulier par les propos sur l'uniformité du « tempérament » français forgé par le climat et le relief. Ainsi s'exprime très significativement Larroumet toujours dans son étude sur les rapports entre art et État de 1885, au beau milieu de notre période : « Nous sommes une race naturellement et essentiellement artiste. Une part de l'âme antique a passé dans l'âme française ; le sentiment du beau nous est un instinct. Le climat, le sol, la situation géographique ont contribué à nous faire ce tempérament »¹⁵⁷. Henry Jouin ne fait pas autre chose dans son abondante introduction de *L'Art et la Province*, recueil de publication des rapports des sessions annuelles des délégués des départements : sur les soixante-dix pages que compte son introduction, les sept premières sont un vaste panégyrique de la géographie et du climat français, lesquels ont modelé un tempérament et une race nationale unique, le tout constituant le foyer d'un patriotisme ardent et fécond politiquement¹⁵⁸. Anne-Marie Thiesse elle aussi ne manque pas de rappeler la « présentation enamourée de la France » que fait Ernest Lavisse encore à la fin du siècle¹⁵⁹.

Ainsi apparaît-il clairement que le débat autour de l'union des arts, s'il s'incarne surtout dans les réflexions théoriques autour de l'union des arts de l'industrie et des beaux-arts, objet de continuelles préoccupations, est bien sûr transposable à l'échelle des

¹⁵⁵ Anne-Marie Thiesse, « Les petites patries encloses dans la grande. Les manuels scolaires régionaux de la III^e République », 1996 [en ligne], p. 6.

¹⁵⁶ Vincent Dubois, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, Paris, Éditions de la Sorbonne, t. 11, 2001, p. 229-261 (235).

¹⁵⁷ Larroumet, *L'art et l'État en France...*, p. 196-7.

¹⁵⁸ Henry Jouin, *L'art et la province : le Comité des sociétés des beaux-arts, les sessions annuelles des délégués des départements, suivis des rapports généraux lus à l'issue de ces sessions. Rapports de 1877 à 1885*, Paris, 1893.

¹⁵⁹ Ernest Lavisse, *Deuxième année d'histoire de France*, 1895, préface. Cité par Thiesse, « Les petites patries encloses dans la grande... », p. 5 : « Nous Français sommes très fiers de notre pays, de cette terre privilégiée, baignée par trois mers, flanquée des deux plus hautes chaînes de montagnes de l'Europe, baignée par trois mers, arrosée par de beaux fleuves, jouissant de toutes les nuances d'un climat tempéré, produisant tous les fruits de la terre, ornée de toutes les fleurs ».

territoires : l'homogénéité géographique et climatique générale de la nation est le terreau d'un même *sentiment* national, d'un même sentiment du beau, d'un même génie artistique. Aussi la fragmentation de l'art dans les départements doit-elle faire l'objet d'une unification qui concentre les efforts de la direction des beaux-arts. Toutefois, une hiérarchisation très nette s'observe entre les provinces et la capitale : celles-ci sont subordonnées à celle-là et la servent, même si, en retour, l'éclat de Paris rejaillit sur les périphéries. Ainsi Henry Jouin formule-t-il l'analogie parfaitement centralisante des membres et du cerveau pour évoquer la dialectique départements/capitale : « La province est à Paris [...] ce que les racelles sont à la souche, ce que les membres sont au cerveau », même si elle « a le droit d'être fière de l'éclat auquel ses hommes d'élite peuvent prétendre à Paris »¹⁶⁰. Cette récompense est d'ailleurs à même, selon lui, de compenser la perte par les provinces des hommes doués. L'ambiguïté de la politique à l'égard des provinces est ici entière : considérer les périphéries, mais en vue d'une concentration centralisante de la gloire à l'échelle de la capitale, seule manière de contribuer à un rayonnement national.

Une triple dimension politique, sociale et patriotique est donc observable dans ce système des beaux-arts sous la III^e République. Ces réflexions marquent l'ensemble de la durée du régime mais sont déjà contenues en germe dans les débats qui président à la naissance de la direction des beaux-arts. M.-C. Genet-Delacroix peut donc intégrer le système des beaux-arts au sein du système plus vaste de la III^e République, le système pédagogique, « qui s'est substitué à l'ancien régime culturel (monarchique et théocratique) pour imposer le nouveau mode de pensée, libéral et rationnel et gérer la production et la reproduction des rapports sociaux, tant individuels que collectifs »¹⁶¹. Toutefois, l'historienne ne manque pas de souligner le caractère paradoxal de la construction d'un service public des beaux-arts dans un régime républicain, libéral et démocratique : les hommes de la III^e République réalisent « une difficile conciliation entre la souveraineté de la puissance publique et l'absolu de la liberté individuelle »¹⁶². Cette tension fondamentale entre libéralisme et contrôle, entre politique de décentralisation et fédération traverse l'histoire des beaux-arts de notre période, et en particulier cette décennie de genèse. La politique à l'égard des provinces en est profondément marquée.

¹⁶⁰ Jouin, *L'Art et la province...*, p. 9-10.

¹⁶¹ Genet-Delacroix, *Art et état sous la III^e République...*, introduction p. 12.

¹⁶² Genet-Delacroix, « Histoire et fonction de la direction des beaux-arts... », p. 62.

3. La politique de Chennevières : le discours aux sociétés savantes en 1877.

Dans l'introduction de *L'Art et la Province*, Henry Jouin donne son analyse et sa vision de la politique du directeur des beaux-arts, manifestée essentiellement dans le discours qu'il fait aux délégués des sociétés des beaux-arts des départements en 1877. L'auteur assigne à la direction des beaux-arts une envergure et une ambition proprement ministérielles, quoiqu'elle n'en ait pas le titre, et il salue le propos du directeur comme étant digne de celui d'un ministre. Le discours du marquis de Chennevières mérite d'être rapidement analysé car il illustre l'ambition de la direction et éclaire sa politique : Jouin le qualifie même de « discours-programme »¹⁶³. Au début de son propos, le marquis revient sur les initiatives antérieures et en particulier sur la création d'un organisme central des sociétés savantes par Arcisse de Caumont, en y voyant une entreprise « fatalement centralisatrice » qui place les efforts des sociétés sous le patronage de l'État. Il poursuit en rendant hommage, cependant, à la figure de ce fondateur dont la mémoire a été négligée par les premiers administrateurs des réunions des sociétés savantes. Après avoir rappelé son intérêt manifesté de longue date pour l'histoire de l'art et des artistes dans les départements, Chennevières poursuit son discours en un vibrant éloge de la province, filant la métaphore de la terre nourricière propre à l'évocation de la petite patrie. Il illustre en cela le « pragmatisme pédagogique des éducateurs de la Troisième République » dont parle A.-M. Thiesse¹⁶⁴. Il manifeste aussi le caractère héroïque et donc axiologique de l'histoire de l'art quand il dit : « L'histoire de France s'est faite par les provinces de France, et il appartient aux provinces d'en raconter les pages les plus héroïques »¹⁶⁵. De là, l'orateur insiste sur le droit qu'a la province à bénéficier de l'aide et du soutien de la direction des beaux-arts, définie, en passant, de manière très éloquente comme une « une administration centrale créée pour mettre en lumière, au profit de l'honneur national, le génie de nos jeunes artistes »¹⁶⁶ : la mise en lumière des artistes au pluriel « au profit de l'honneur national » au singulier, voilà qui nous paraît une juste synthèse de la manière dont se pense la politique des beaux-arts dans ce début de III^e République. Enfin, le marquis de

¹⁶³ Jouin, *L'art et la province...*, p. 54.

¹⁶⁴ Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, 1991, p. 245.

¹⁶⁵ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 88.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

Chennevières établit le rôle qu'il assigne aux membres des sociétés savantes dans les départements : partant du constat de la rupture qu'a introduite la Révolution française dans « l'état des arts en province », il voit dans l'administration des beaux-arts et dans ses relais que sont les sociétés savantes en province, les successeurs des « familles aristocratiques, puissantes corporations et riches abbayes » qui étaient auparavant les « promoteurs des arts » et les « tuteurs des artistes »¹⁶⁷. Chennevières souscrit à l'idée que G. Larroumet exprime en 1895 selon laquelle le service public des beaux-arts est une continuité du rôle joué par l'église, la féodalité et la royauté : à ces mécènes et ces instigateurs privés se substitue un cadre nouveau au niveau de la « cité » qui « a seule gardé le privilège d'héritage perpétuel »¹⁶⁸. C'est en vertu de ce devoir moral de conserver et de promouvoir l'héritage de la France, et en raison de leur « connaissances spéciales » développées dans le cadre des recherches historiques menées par les sociétés, que le directeur des beaux-arts conclut en renouvelant auprès des délégués sa demande de participation pour l'entreprise de l'Inventaire des richesses d'art de la France, présenté comme le moyen de payer au passé, avec lequel il réaffirme sa filiation, le tribut exposé qui lui est dû. Le pendant de cette initiative de conservation et de préservation du patrimoine existant est, bien sûr, une politique en faveur de l'enseignement de l'art dans les écoles, ce qui oriente les missions de la direction des beaux-arts vers le futur. Pour ces deux aspects de sa politique, le directeur des beaux-arts sollicite le concours des sociétés de province, et Henry Jouin mentionne surtout l'aide qui leur est demandée pour la réalisation de l'Inventaire, en employant le mot de « dévouement » tiré du champ lexical charitable et éloquent pour manifester la conception qu'ont les édiles de ce projet ambitieux¹⁶⁹. C.-M. Couyba d'ailleurs, file lui aussi la métaphore socialisante et utilise l'expression de « mutualiste » pour désigner la troisième voie qu'il prône pour caractériser l'action de l'État en matière de beaux-arts¹⁷⁰. Mais outre le tribut à payer à l'histoire, il est clair aussi, dans le discours de Chennevières de 1877, que la politique mise en œuvre par la direction des beaux-arts et par ses relais en province est aussi une œuvre éminemment patriotique : « Si j'emporte un jour quelque honneur du poste que l'on m'a confié, ce sera [...] d'avoir cru que le zèle de l'art et des artistes pouvait

¹⁶⁷ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 90.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Jouin, *L'art et la province...*, p. 62.

¹⁷⁰ Couyba, *L'art et la démocratie...*, p. 8 : « C'est encore cette idée mutualiste qui nous prescrit d'intéresser, d'associer de plus en plus le peuple à la réalisation de l'œuvre d'art et de moralité dont jusqu'ici l'État se réservait trop jalousement le monopole ».

être en France, aujourd'hui, le meilleur et le plus utile courant du patriotisme »¹⁷¹. Voilà, en synthèse, les paroles que le directeur des beaux-arts adresse aux délégués des sociétés des beaux-arts lors du congrès des sociétés savantes, les enjoignant de participer, par leur action fédérée au niveau de la direction centrale des beaux-arts, à la rédaction des « chapitres isolés » d'une unique « livre immense »¹⁷² : l'Inventaire des richesses d'art de la France.

C. Organiser un réseau.

Organiser le réseau des sociétés savantes devient le moyen mis en œuvre par l'État pour imposer son action paradoxale sur l'activité scientifique des provinces : valoriser le multiple revient aussi à le contrôler. La décennie 1870 voit se renforcer le recours aux sociétés savantes de province parmi lesquelles sont intégrées les sociétés des beaux-arts des départements : leur concours est très vivement sollicité pour l'entreprise nationale de la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

1. Les congrès des sociétés savantes.

Si les provinces sont le signe du peuple, leur sollicitation et leur collaboration devient essentielle et légitimante dans le cadre d'un régime démocratique. Henry Jouin revient sur l'histoire de la collaboration entre l'administration centrale et les provinces dans l'introduction de son *L'Art et la Province*. Après avoir décrit, avec un certain idéalisme, la vie à la campagne comme cadre propice à la vie intellectuelle¹⁷³, Henry Jouin revient sur la création des sociétés savantes dans les départements et sur leur apport en matière historique : il fait d'ailleurs un lien très intéressant entre le développement de l'enquête historique locale et l'apparition d'une histoire sociale, marquée par l'intérêt pour les petites

¹⁷¹ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 94.

¹⁷² Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 91.

¹⁷³ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 10-11 : « Ainsi pense l'habitant de la province, libre de ses heures, épris de Virgile et de Montaigne au-delà de la trentième année, et qui peut relire leurs œuvres à l'ombre de son verger, alors que nous, Parisiens, nous parvenons à peine à ouvrir furtivement de temps à autre les meilleurs livres aux bons endroits, faute de loisirs ».

gens¹⁷⁴. C'est le signe d'un intérêt intellectuel et scientifique à l'égard des classes subalternes, condition de l'écriture d'une historiographie plus juste que celle pratiquée jusqu'alors :

Le tiers-état, c'est-à-dire la nation méconnue dans le passé, est apparu à des écrivains indépendants et curieux de vérité, comme le moteur, l'agent principal de nos annales. Et l'histoire circonstanciée du peuple, où convient-il d'en puiser les éléments, si ce n'est sur tous les points du sol¹⁷⁵ ?

Cette remarque de Jouin en 1893, à rebours de sa conception héroïque de l'histoire et de l'histoire de l'art manifestée dans plusieurs de ses écrits antérieurs, est la marque d'un véritable intérêt, aussi intellectuel que social, pour la mise en valeur de la vie intellectuelle des provinces, une conscience de l'apport scientifique qu'elles peuvent constituer. Celle-ci est à l'œuvre dès la création du Comité de l'histoire de France par Guizot dans la première moitié du XIX^e siècle et elle s'observe avec une continuité certaine tout au long de la période : comme le souligne en effet Nicole Lemaître, « Guizot a voulu s'appuyer sur les sociétés locales plutôt que sur les universités comme en Allemagne ; ce choix est révélateur d'une volonté de porter l'esprit scientifique partout dans les élites provinciales en s'appuyant sur des associations volontaires en plein essor »¹⁷⁶. Ainsi Henry Jouin s'inscrit-il bien dans la lignée du même courant de pensée qui préside à la création du CTHS, celui d'un renouveau dans la conception de l'histoire, appelé « nouvelle école historique » et analysé par Simone Mazauric¹⁷⁷. Il est très intéressant de souligner avec S. Mazauric le caractère politique de cette nouvelle école : l'enjeu est « d'inscrire le nouveau régime, celui du « gouvernement représentatif », incarné depuis 1830 par la Monarchie de Juillet, dans la longue durée de l'histoire de France et, ce faisant, lui donner la légitimité d'une refondation nationale »¹⁷⁸. Cette nouvelle conception de l'histoire passe donc par le recours aux sociétés savantes associées, de ce fait, à un projet d'intérêt national. Henry Jouin ne dit

¹⁷⁴ Cf. la création, quelques décennies plus tard, de la revue *Annales d'histoire économique et sociale* fondée au début de l'année 1929 par les historiens Lucien Febvre et Marc Bloch, prônant le dépassement des seuls aspects politiques, militaires ou diplomatiques pour parvenir à l'écriture d'une histoire « totale ».

¹⁷⁵ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 11.

¹⁷⁶ Nicole Lemaître, « Introduction », in Arnaud Hurel (dir.), *La France savante*, Paris, 2018, p. 7.

¹⁷⁷ Simone Mazauric, « François Guizot et la création du CTHS : les sociétés savantes, la politique et l'histoire », in Arnaud Hurel (dir.), *La France savante*, Paris, 2018, p. 84-97 : « Une nouvelle école historique qui marquait un tournant historiographique, en raison certes de l'originalité de ses orientations méthodologiques, mais aussi et surtout de sa façon de mettre l'érudition au service d'un projet politique ».

¹⁷⁸ Mazauric, « François Guizot et la création du CTHS... », in Hurel (dir.), *La France savante*, p. 84-97

pas autre chose quand il souligne le rôle de F. Guizot en indiquant qu'il est le premier ministre de l'Instruction publique à mettre en œuvre une organisation capable de relier les provinces et la capitale, « dans l'intérêt de l'histoire du pays »¹⁷⁹. Dans le rapport que le ministre publie le 31 décembre 1833, il salue le développement des études savantes en province et souligne l'existence des trésors conservés dans les archives et les bibliothèques de l'État, mais aussi dans celles des départements. Il encourage la poursuite des mises au jour et des publications des documents inédits de l'histoire de France ; le 18 juillet 1834 est créé le Comité des documents inédits par un arrêté du ministre de l'Instruction publique. Il est tout à fait remarquable que la première mesure de coordination des travaux scientifiques en province porte sur l'édition des archives, objet de l'intérêt particulier des contemporains et dont le caractère public est le grand apport de la Révolution française. Cette création donne lieu à plusieurs organisations similaires dans les années suivantes, comme le Comité historique des Arts et Monuments fondé le 18 décembre 1837, visant à publier « tous les documents inédits relatifs à l'histoire des arts chez les Français »¹⁸⁰. Ce qui est tout à fait notable, c'est que la visée est déjà patrimoniale et l'enjeu est clairement la conservation du patrimoine. On retrouve déjà les deux axes qui se développent au XIX^e siècle et qui seront les marqueurs de la politique de la direction des beaux-arts sous la III^e République, l'enseignement et la conservation, avec une ambition d'exhaustivité¹⁸¹. Cela s'inscrit bien dans le contexte de l'émergence d'une politique de conservation du patrimoine fondée sur le local : c'est le moment de la création par le même Guizot d'un poste d'inspecteur des monuments historiques en 1830, occupé par Ludovic Vitet puis par Prosper Mérimée à partir de 1834, suivie de la fondation de la Commission des monuments historiques créée par arrêté du 29 septembre 1837. Il est clair que la construction de la coopération entre les provinces et l'état central se fait sur la base de l'impératif de la diffusion et de la conservation du patrimoine ; les sociétés savantes ont d'emblée leur part dans cette institutionnalisation de la préservation du patrimoine à travers la figure

¹⁷⁹ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 11.

¹⁸⁰ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 15.

¹⁸¹ *Ibidem*. Les attributions du Comité des arts sont ainsi définies : « Le Comité historique des Arts et Monuments [...] fait connaître tous les monuments d'art en France, dans tous les genres, monuments religieux, militaires et civils ; il fait dessiner et graver, pour les conserver à l'avenir, les œuvres remarquables d'architecture, de peinture, de sculpture en pierre, en marbre, en bois ; il donne des instructions sur la conservation matérielle des ruines, statues, tours, chapelles, cathédrales, qui intéressent la religion, l'art ou l'histoire ».

d'Arcisse de Caumont (1801-1873) dont Mérimée s'adjoint le concours¹⁸². Au sujet de Guizot, Henry Jouin souligne sa volonté de préserver la liberté et l'indépendance des sociétés savantes, tout en leur donnant « les moyens de travail et de succès » et ceux d'un rayonnement plus large, ce que résume Jouin par les mots d'« encouragement » et de « publicité », ce à quoi fait écho l'encouragement et l'enseignement des arts de la direction des beaux-arts sous la III^e République¹⁸³.

2. Un contrôle centralisé.

Le contrôle de l'État sur les sociétés savantes se renforce néanmoins au cours de la période, à mesure que se structure l'organisme centralisateur. Cette structuration se fait progressivement et de manière parcellaire, et il faut attendre le second Empire pour voir la création d'un comité central qui regroupe les différents comités créés en 1837 sous Narcisse de Salvandy (1795-1856, ministre de l'Instruction publique du 15 avril 1837 au 31 mars 1839)¹⁸⁴ : c'est en 1852 qu'est créé par le ministre Hippolyte Fourtoul (1811-1856, ministre de l'Instruction publique de décembre 1851 à juillet 1856) un unique Comité de la langue, de l'histoire et des arts en France, qui devient avec Gustave Rouland (1806-1878, ministre de l'Instruction publique du 13 août 1856 au 24 juin 1863), le Comité des travaux historiques et des sociétés savantes en 1858. Cette création s'accompagne symptomatiquement de travaux de publication et notamment de trois ambitieux dictionnaires, dont un

¹⁸² Voir Vincent Juhel, « CAUMONT, Arcisse (marquis de) », *Dictionnaire critique des historiens de l'art* [en ligne], 2009, consulté le 3 janvier 2024. Caumont est le fondateur des premières sociétés savantes en Normandie dans les années 1820 et la Société française d'archéologie en 1834 destinée à la conservation du patrimoine et chargée de la publication d'un *Bulletin monumental*. Il est un grand défenseur de la coordination des sociétés savantes sur l'ensemble du territoire : en 1839, il crée l'Institut des provinces de France destiné à mettre en relation toutes les Sociétés savantes et chargé d'organiser les congrès scientifiques annuels créés, sur le modèle des congrès allemands, en 1833.

¹⁸³ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 18.

¹⁸⁴ Source : « CTHS - Histoire du CTHS » [en ligne] :

« En 1837, Narcisse de Salvandy crée cinq sections reliées à celles de l'Institut :

- le Comité de la langue et de la littérature, présidé par Villemain avec Sainte-Beuve, Charles Nodier, Jules Michelet, Charles-Claude Fauriel, Alfred de Wailly ;
- le Comité de l'histoire positive et des chroniques, chartes et inscriptions, présidé par Antoine-Isaac Silvestre de Sacy avec Joseph Naudet, Benjamin Guérard, Jacques-Joseph Champollion-Figeac, Jules Desnoyers, Francisque Michel ;
- le Comité des sciences présidé par Louis-Jacques Thénard assisté de François Arago, Eugène Chevreul, Antoine-Laurent de Jussieu, Louis-Joseph Gay-Lussac, Geoffroy Saint-Hilaire ;
- le Comité des arts et monuments, présidé par Paul-Joseph de Gasparin avec Arcisse de Caumont, Prosper Mérimée, Albert Lenoir ;
- le Comité des sciences morales et politiques, présidé par Victor Cousin assisté de François-Auguste Alexis Mignet, du Comte de Laborde et d'Alexis de Tocqueville ».

dictionnaire géographique et un répertoire archéologique, précurseur de l'Inventaire, représentant à eux deux environ 40 des 80 volumes publiés par le CTHS jusqu'au début des années 1870. Le contrôle sur les sociétés savantes se renforce en 1861 avec la création de la réunion annuelle des délégués des sociétés savantes à Paris : le premier congrès a lieu en novembre de la même année dans le grand amphithéâtre et réunit 500 représentants. Nouveauté depuis 1858, des prix et des médailles sont décernés aux meilleurs rapports et aux meilleures communications données à l'occasion de ces réunions : même s'ils n'ont pas vocation, comme le souligne bien Henry Jouin, à mettre les sociétés savantes en concurrence mais bien à créer une saine émulation pour encourager la recherche à l'échelle nationale, ces prix sont le signe d'une centralisation effective et d'une volonté de contrôler, par les leviers de la compétition et de la récompense, les travaux historiques dans les provinces : ils orientent les travaux des sociétés dans un but national, au risque, peut-être, d'introduire un biais dans l'enquête et dans le propos. Cette initiative cependant rencontre un vrai succès et les travaux des sociétés savantes en sont effectivement dynamisés ; lorsque le congrès rival fondé par Arcisse de Caumont cesse définitivement son activité en 1876, le Congrès des délégués des sociétés savantes, rattaché en 1875 à la direction de l'enseignement supérieur, reste le seul organisme centralisateur de l'activité intellectuelle des provinces. Dans sa thèse consacrée au CTHS, Rodolphe Leroy souligne les racines jacobines de l'entreprise par laquelle l'État central maintient son emprise sur les sociétés savantes et sur leurs activités scientifiques¹⁸⁵. Cela met en exergue le caractère ambivalent, voire paradoxal, de cette politique des provinces au début de la III^e République.

Henry Jouin donne son regard enthousiaste sur le déroulé de ces congrès, d'une durée de quatre jours, sous la tutelle du ministre de l'Instruction publique et des membres de l'Institut : lui-même y participe en 1873 en tant que délégué de la Société d'Angers. Il évoque l'atmosphère chaleureuse et le faste de l'événement, déployé depuis l'amphithéâtre de la Sorbonne jusqu'à l'hôtel de la rue de Grenelle où le ministre donne une réception avec les membres du congrès. Une publicité certaine est donnée à ces réunions, et notamment grâce à l'activité d'un secrétaire qui se charge de dresser le procès-verbal des séances qui est publié dans le *Journal officiel* du lendemain : cette fonction de secrétaire-rapporteur

¹⁸⁵ Rodolphe Leroy, *Le comité des travaux historiques et scientifiques, 1834-1914, entre animation et contrôle du mouvement scientifique en France*, Thèse du diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des chartes, 2001 [position en ligne, consultée le 10 janvier 2024].

sera celle de Jouin à partir de 1877 et jusqu'en 1901 pour les réunions de la Société des beaux-arts des départements créée par le marquis de Chennevières en 1877. Ainsi s'est donc construit un organisme permettant de créer pour les multiples sociétés savantes des « rapports directs avec le pouvoir central qui honorent le plus les sociétés »¹⁸⁶. Ainsi donc, tout en soulignant la nécessité de l'indépendance des sociétés savantes, Henry Jouin manifeste bien cette idée selon laquelle les travaux historiques n'ont de valeur et de mérite complet qu'une fois rassemblés par l'organisme centralisateur dans la capitale ; ce fonctionnement fédérateur et cette organisation en réseau est le moyen de passer du multiple à l'unitaire et d'encourager la recherche historique autant que la préservation du patrimoine, esquissant le début d'un « espace protéiforme des "sciences humaines" », selon l'expression de N. Lemaître qui met habilement en valeur le caractère social primordial de cette nouvelle entreprise scientifique¹⁸⁷. Cependant, à cette organisation de plus en plus centralisée manquait encore la participation spéciale des sociétés savantes des beaux-arts.

3. Les beaux-arts au rang des sociétés savantes : le Comité des beaux-arts des départements.

À cette inflexion centralisatrice observée depuis la création du CTHS sous la monarchie de Juillet, Philippe de Chennevières répond par une politique largement en faveur des provinces et un discours très net sur la décentralisation, tout en mettant en place les moyens de s'appuyer sur les forces vives que représentent les sociétaires des provinces dans la réalisation de son vaste projet éditorial d'inventaire des œuvres d'art de la France auquel il songe depuis 1848. En effet, déjà dans son rapport intitulé *Travaux sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre*, il expose la nécessité de réaliser à l'échelle centrale l'inventaire des musées de province afin d'établir « la statistique des richesses que possède la France » et d'aider à « décider des mesures qui devraient être prises pour les développer et les compléter »¹⁸⁸. C'est un véritable projet scientifique de conservation et d'enrichissement du patrimoine qu'il formule ainsi, alors qu'il est entré au Louvre depuis seulement deux ans. Cependant, ce projet prend beaucoup de temps à se concrétiser. Chennevières comprend rapidement qu'il doit s'appuyer, pour parvenir

¹⁸⁶ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 36.

¹⁸⁷ Lemaître, « Introduction », in Huel (dir.) *La France savante...*, p. 9.

¹⁸⁸ Chennevières, *Travaux de M. de Chennevières [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements...*, p. 38.

à ses fins, sur les groupes d'érudition locale : le 28 mars 1856, il expose son projet au *Congrès des sociétés savantes des départements* qui se tient à la Sorbonne sous l'égide du ministère de l'Instruction publique¹⁸⁹. Il présente en modèle pour l'entreprise un inventaire des objets d'art de Flandre occidentale publié dix ans plus tôt, en 1846, par une Commission provinciale chargée de rechercher les objets d'art, suivi ensuite d'un nouvel ouvrage sur les objets d'art conservés dans les églises paroissiales¹⁹⁰. Le modèle présenté est bien celui d'une entreprise d'inventaire réalisé au moyen d'un maillage local serré. Chennevières détermine les limites du champ de l'inventaire : il renonce à s'embarasser, pour le moment, des collections privées d'œuvres d'art, évoquant pour l'expliquer les difficultés que peuvent opposer les propriétaires, et souhaite aller « au plus pressé » : églises, hôtels de ville, grandes places, autant d'objets au croisement du patrimoine et de l'espace public. En conclusion, Chennevières assigne quatre objectifs principaux à son entreprise : premièrement, une prise de conscience de la part des fabriques dans la gestion du patrimoine conservé dans les lieux de culte ; la réalisation d'une vaste encyclopédie prosopographique des « artistes locaux » dont les biographies « se trouveront toutes faites dans les tables de notre livre », ce qui signifie que l'entreprise est envisagée également comme un instrument de recherche pour l'histoire de l'art locale ; ensuite le regain de prestige touristique pour le patrimoine local : « les curieux étrangers vont prendre le chemin de nos provinces »¹⁹¹ ; enfin l'utilité pratique pour la politique patrimoniale de l'administration des beaux-arts qui sera « utilement éclairée et servie par nos travaux »¹⁹². Sans grande surprise, érudition et patriotisme sont les deux leviers principaux du discours de Chennevières : il évoque en conclusion « une œuvre gigantesque, dont les érudits du présent et de l'avenir nous remercieront à toute heure, et qui manifesterà aux yeux du monde entier la richesse et la grandeur de la France »¹⁹³.

¹⁸⁹ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 111 : « Inventaire des curiosités d'art de la France, proposition lue au Congrès des Sociétés savantes des départements, 28 mars 1856 » : « Je me propose donc de fonder un recueil dont le titre serait *Inventaire des Curiosités d'Art de la France* ; mon idéal serait plutôt un catalogue qu'un guide ; et l'ensemble de notre travail deviendrait un immense supplément aux catalogues des Musées impériaux et constituerait avec eux le répertoire complet des peintures et des sculptures de la France ».

¹⁹⁰ *Inventaire des objets d'art et d'antiquité de la Flandre occidentale, dressé par la Commission provinciale*, Bruges, 1846 ; *Inventaire des objets d'art et d'antiquité des églises paroissiales de Bruges, dressé par la Commission provinciale*, Bruges, 1848.

¹⁹¹ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 112.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*.

Mais la difficulté qui subsiste pour Chennevières, dans la réalisation de son projet, réside en ce que les sociétés des beaux-arts ne comptent pas au nombre des sociétés savantes : elles ne participent donc pas encore aux Congrès annuels « où l'on avait cru appeler toutes les forces vives de l'intelligence provinciale, et où cependant les arts, source de tant de richesses et d'orgueilleuses jouissances dans notre pays, ne trouvaient point leur place à côté des lettres, des sciences et de l'archéologie »¹⁹⁴. Aussi, une fois directeur des beaux-arts et après avoir lancé son entreprise de l'Inventaire en 1874, Chennevières sollicite du ministre de l'Instruction publique, William Waddington¹⁹⁵, l'assimilation des différentes sociétés des beaux-arts des départements dans la cohorte des sociétés savantes, ce qui est chose faite par la circulaire du 14 août 1876 adressée aux sociétés intéressées, les invitant à former une section spéciale de leurs délégués au Congrès de 1877. Cette décision s'accompagne de la prise en charge par le service de l'Inventaire, au sein de la direction des beaux-arts, de l'organisation de ces congrès ; M.-C. Genet-Delacroix souligne même la création d'une commission permanente des sociétés des beaux-arts instituée par les décrets du 28 avril 1876 et du 6 novembre 1877¹⁹⁶. Le discours prononcé le 4 avril 1877 à l'occasion de la première installation des délégués des sociétés des beaux-arts au sein du congrès des sociétés savantes est un texte très éclairant à bien des égards, mais surtout en ce qu'il fixe une politique de la direction des beaux-arts en lui assignant un ancrage très résolument local. Henry Jouin d'ailleurs en cite de larges extraits en introduction de son ouvrage *L'Art et la Province*, comme on l'a vu, et il ne cache pas sa grande admiration à l'égard du discours de son directeur qu'il applaudit tant pour la qualité formelle de la rhétorique que pour la noblesse de l'ambition présentée. Ce qui est par ailleurs tout à fait remarquable, dans le propos que Jouin rédige a posteriori, rappelons-le, c'est le rapprochement, plus encore, la filiation, qu'il établit, en suivant en cela le modèle de Chennevières¹⁹⁷, de la Direction des beaux-arts avec la surintendance des bâtiments de France de

¹⁹⁴ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 93.

¹⁹⁵ William Waddington (1826-1896) est ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts du 18 mai 1873 au 25 mai 1873, du 9 mars 1876 au 3 décembre 1876, et du 12 décembre 1876 au 16 mai 1877.

¹⁹⁶ Genet-Delacroix, « Chapitre 5. La structure de l'administration centrale des beaux-arts », in *Art et État sous la IIIe République...*, p. 197-255 : « Le bureau, dont le personnel est insuffisant, est en outre chargé du travail concernant les sociétés des beaux-arts de province, dont les rapports avec la direction ont été récemment réglés ».

¹⁹⁷ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, p. 88 : « Et c'est là, messieurs, pour les artistes aussi bien que pour nous, qu'est la vraie Direction des beaux-arts; c'est là qu'elle fut en tout temps où elle se connut elle-même, au seizième, au dix-septième, au dix-huitième siècle, quand elle s'appelait

l'Ancien Régime. Jouin va même jusqu'à comparer le directeur des beaux-arts à deux surintendants des bâtiments du XVIII^e siècle, le duc d'Antin¹⁹⁸, nommé par Louis XIV en 1708, ou encore le comte d'Angiviller¹⁹⁹, proche de Louis XVI et nommé par lui à la direction générale des bâtiments en 1774 : un esprit de continuité certain avec les institutions de l'Ancien Régime est ainsi manifeste chez ces fonctionnaires de la III^e République. Marie-Anne Sire souligne cette même pérennité qui existe avec l'institution de l'Ancien Régime puisqu'elle fait commencer son article sur l'histoire des métiers du patrimoine avec celle de la Surintendance des Bâtiments royaux²⁰⁰. Elle souligne d'ailleurs qu'à partir du début du XVIII^e siècle, la direction générale des Bâtiments revient « à des conseillers proches du roi » et non pas à des architectes comme au XVII^e siècle : ce passage de l'artiste à l'administrateur, ainsi que la proximité de la fonction avec le pouvoir politique, est une constante également observée par M.-C. Genet-Delacroix dans son étude sur l'histoire et la fonction de la direction des beaux-arts sous la III^e République²⁰¹.

Les archives du comité des travaux historiques contiennent un exemplaire de l'arrêté signé du ministre de l'Instruction publique Joseph Brunet (1829-1891, ministre du 17 mai au 22 novembre 1877) instituant la quatrième section dans le comité des Travaux historiques et des sociétés savantes sous le titre de « section des beaux-arts »²⁰². L'arrêté comporte également la liste des membres du comité : le président est M. de Chennevières, directeur des beaux-arts, le vice-président est le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, et le secrétaire est Alfred Darcel, administrateur des Gobelins. Vient ensuite la liste des seize membres titulaires, parmi lesquels figure Henry Jouin : la liste se compose quasi exactement de noms qui appartiennent aussi à la commission de l'Inventaire, ce qui souligne l'évidente porosité entre les deux organismes. Suit la liste des membres honoraires, celle des membres non-résidants et enfin celle des

Surintendance des bâtiments, arts et manufactures, et qu'elle ne songeait qu'à décorer les plus illustres bâtiments de France par les mains des plus savants peintres et sculptures, ou par les produits de nos manufactures ».

¹⁹⁸ Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin (1665-1736).

¹⁹⁹ Charles-Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller (1730-1809).

²⁰⁰ Marie-Anne Sire, « La structuration de corps professionnels au service des monuments historiques », *In Situ. Revue des patrimoines*, 2016.

²⁰¹ Genet-Delacroix, *Histoire et fonction de la direction des beaux-arts...*, p. 45 : « Surtout, [le directeur] se débat entre l'administratif et le politique : là réside le problème essentiel de la direction des beaux-arts ».

²⁰² AN, F/17/17130. Arrêté du 18 octobre 1877. Les archives du comité des travaux historiques sont conservées dans la division des sciences et lettres de l'administration générale du ministère de l'Instruction publique : AN, F/17/17130 à 17224.

correspondants au nombre très réduit de cinq. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Jules Dauban, conservateur du musée d'Angers, figure parmi ces cinq membres correspondants du ministère : la municipalité d'Angers fait vraisemblablement figure de modèle dans sa coopération avec l'État. Ces membres correspondants (deux conservateurs, un professeur de dessin, un président de société savante et un particulier, issus des quatre coins du territoire) sont « spécialement chargés de prêter un concours efficace à l'Inventaire général des richesses d'art de la France dans les départements, à la création des musées, à la diffusion de l'enseignement des arts du dessin ». Les axes principaux de la politique de Chennevières sont parfaitement résumés dans les objectifs assignés à la collaboration des membres du comité avec leurs membres correspondants. Ces missions d'enseignement et de conservation-inventaire étaient d'ailleurs celles présentées explicitement au début du rapport de Philippe de Chennevières au ministre Joseph Brunet le 18 octobre 1877, sollicitant l'admission des délégués des sociétés des beaux-arts « au même titre que les délégués des sociétés d'histoire, d'archéologie ou de sciences, à la réunion annuelle de la Sorbonne »²⁰³. La lettre d'invitation qu'envoie le ministre à Angers pour le troisième congrès des délégués des sociétés des beaux-arts à la Sorbonne, qui se tient du mercredi 16 avril au samedi 19 avril 1879, est encore très éclairante : premièrement, on constate qu'est invitée au titre de société des beaux-arts, à Angers, la commission départementale de l'Inventaire dont le président est le destinataire officiel de la lettre (le mot « Société » est biffé dans l'en-tête pré-imprimé consacré au destinataire et il est remplacé par « Commission départementale de l'Inventaire à Angers »). La lettre du sous-secrétaire d'État aux beaux-arts invite les délégués à lui faire part des mémoires et communications qu'ils se proposent de faire à l'occasion de la réunion à la Sorbonne. Il oriente à cet égard les sujets que leurs travaux pourraient traiter : « Ils devront porter sur toutes les questions d'art qui vous semblent dignes d'intérêt, notamment sur tout ce qui touche à l'enseignement du dessin, à l'Inventaire des richesses d'art de la France, aux Musées de province, aux Expositions régionales ou aux artistes provinciaux »²⁰⁴. Cette double mission est encore celle que rappelle le ministre Jules Ferry lui-même devant les délégués des sociétés des beaux-

²⁰³ AN, F/17/17130. Rapport de Philippe de Chennevières, directeur des beaux-arts, à Joseph Brunet, ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts (Paris, le 18 octobre 1877).

²⁰⁴ AN, F/21/9654. Relations avec les départements : Maine et Loire. Dossier de la Commission départementale de l'Inventaire (9 mai 1878-29 mai 1879). Brouillon de lettre imprimée, non signée et non datée (février 1879 pré-imprimé) du sous-secrétaire d'État au président de la Commission départementale de l'Inventaire à Angers (mention manuscrite).

arts des départements le 19 avril 1879, à l'issue du congrès²⁰⁵. Il est très intéressant de remarquer que les centres d'intérêt du ministère n'ont pas changé en 1879, malgré les mutations politiques, et sont toujours ceux qui avaient été fixés par Chennevières au moment de l'élaboration de la politique de la direction des beaux-arts : ils se concentrent sur l'enseignement du dessin, l'Inventaire, les expositions et les artistes provinciaux. Les sociétés des beaux-arts, souvent assimilées aux commissions départementales de l'Inventaire, sont bien comprises comme les relais de la politique de la direction des beaux-arts dans les départements.

Ainsi s'organise un réseau au maillage serré faisant des sociétés savantes les relais de la politique de la direction des beaux-arts caractérisée par un triptyque : à l'égard du passé, l'inventaire et la conservation du patrimoine artistique, à l'égard du présent, l'ornementation des édifices publics, à l'égard de l'avenir, le progrès de l'enseignement du dessin. De ces trois axes, celui de l'Inventaire est celui qui occupe le plus la direction des beaux-arts comme le souligne Henry Jouin lorsqu'il dit, en 1893 : « De 1877 à ce jour, pas une session, pas une séance des délégués ne s'est passée sans qu'il ait été parlé de ce vaste recueil »²⁰⁶.

²⁰⁵ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 108. Il rapporte les propos du ministre : « J'ai pris un arrêté, dit-il, qui doit constituer les sociétés des beaux-arts des départements sur le même plan que les sociétés savantes, en les rattachant à la Commission chargée de dresser *l'Inventaire des richesses d'art de la France*. Nous les y rattacherons de la même façon et dans le même but que les trois cents sociétés savantes que vous voyez réunies dans cette enceinte, pour une action commune. Nous appliquerons ainsi une méthode que l'expérience a justifiée. Ces sociétés resteront libres comme vous l'êtes vous-mêmes ; nous serons là seulement pour les subventionner, pour les encourager et pour leur indiquer les deux directions principales où nous souhaitons de les voir s'engager » : « l'organisation des musées de province » et « l'enseignement populaire du dessin ».

²⁰⁶ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 62.

Chapitre VI. L'Inventaire : recenser les patrimoines de la nation.

L'idée d'établir un inventaire des œuvres d'art réparties dans les départements français apparaît tôt dans le XIX^e siècle, mais l'entreprise met du temps à se structurer. Il revient au marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts de 1873 à 1878, la tâche de coordonner les efforts en vue du grand recensement des collections des provinces : c'est dans ce but qu'est créée la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, le 15 mai 1874, à laquelle Henry Jouin est intégré en février 1876. La création de commissions départementales est également sollicitée par la direction des beaux-arts, mais avec un succès très relatif.

A. Genèse : la Commission de l'Inventaire, une institution parisienne.

Le 15 mai 1874, Chennevières adresse au ministre de l'Instruction publique, Oscar Bardi de Fourtou (1836-1897) un rapport dont l'approbation marque le départ de l'Inventaire général des richesses d'art de la France et de ses quatorze publications parues de 1876 à 1910. Outre l'exposé du plan général de l'entreprise projetée, le rapport comporte également les textes des lettres qui seront envoyées, dans les provinces, aux conservateurs de musées et aux archivistes, manifestant la dimension participative de l'entreprise, qui ne s'adresse pas directement, au départ, aux représentants des sociétés savantes, mais d'abord aux édiles et aux professionnels locaux. Henry Jouin, mandataire pour l'Inventaire en Anjou, illustre les aléas de la collaboration de l'Inventaire avec les institutions locales en province.

Sur le sujet de l'Inventaire, aucune étude monographique n'a encore paru et, en l'absence de toute historiographie, il faut revenir au registre des délibérations de la commission de l'Inventaire pour en retracer la chronologie ; les procès-verbaux sont minutieusement rédigés : ils indiquent la date, l'heure, les participations des membres et la teneur des discussions pour chacune des séances. Les pages sont foliotées (la rédaction s'arrête à

la page 123), ce qui facilite la navigation dans le registre. Les sources archivistiques de la Commission sont fragmentaires et disséminées dans différentes sous-séries du fonds F/21 des archives nationales. La lecture des différents procès-verbaux renseigne sur les aléas qu'a connus la Commission dans la décennie 1870, où elle est particulièrement active entre 1874 et 1877, avant de voir la régularité de ses réunions décroître de manière très caractéristique à peu près à partir de la démission du marquis de Chennevières de la direction des beaux-arts (mai 1878).

1. La constitution de la commission : le rêve de Chennevières.

À l'origine de la commission de l'Inventaire se trouve un binôme d'anciens employés du musée du Louvre. Ils s'y sont rencontrés quand ils n'y étaient que commis : Philippe de Chennevières et Eudore Soulié (1817-1876)²⁰⁷. Ils partagent un goût commun pour la recherche et la réalisation d'inventaires. Eudore Soulié est nommé le 24 mars 1848 au poste de directeur du département de chalcographie du musée du Louvre ; cette fonction est intéressante à noter dans l'histoire de la genèse de l'Inventaire. Le service de la chalcographie en effet s'attache à la publication des reproductions gravées des objets d'art : les enjeux de diffusion et de publicité des œuvres lui sont ainsi bien connus au moment de la naissance du projet de l'Inventaire qui comporte une dimension de valorisation et de publicité du patrimoine. Eudore Soulié est noté comme secrétaire lors de la toute première séance de la Commission, mais il n'y assiste pas pour des raisons de santé. Celles-ci se prolongent manifestement puisque, dès la deuxième séance, il renonce au poste de secrétaire et est remplacé par Georges Lafenestre.

La première séance de la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France se tient le 22 avril 1874. La commission se réunit trois semaines consécutives, rythme qui ne sera jamais reproduit par la suite, avant la publication au *Journal officiel* du rapport de Chennevières organisant définitivement la commission de l'Inventaire et validé par le ministre de l'Instruction publique ; ce rapport daté du 15 mai 1874 est donné à la lecture aux membres de la commission après son approbation lors de la quatrième séance, celle du 20 mai 1874. Au cours des trois premières réunions de la commission, les membres débattent

²⁰⁷ Stéphane Cantarutti, « SOULIÉ, Eudore », *Dictionnaire critique des historiens de l'art* [en ligne], 2009, consulté le 5 janvier 2024.

de l'organisation du groupement et précisent les limites du projet : les discussions révèlent des désaccords au sujet de l'étendue qu'il faut donner à l'entreprise. Sur le terme inventaire, tout d'abord : le directeur des beaux-arts précise qu'une simple nomenclature des objets d'art ne serait pas suffisant. Il ambitionne de réaliser un inventaire « aussi exact, aussi parfait que possible », se présentant comme un « relevé où les attributions et les origines auront été au préalable soigneusement examinées et rectifiées »²⁰⁸. L'entreprise se teinte d'emblée d'un caractère scientifique et implique une intense part de recherche. L'ambition du directeur des beaux-arts est bien de lancer un vaste chantier permettant de faire avancer la recherche sur l'histoire de l'art. Le 29 avril 1874, lors de la deuxième séance, un modèle est proposé par Louis Clément de Ris et Léon Michaux. À partir de ce modèle, des précisions sont ajoutées par Léon Delaborde et Frédéric Reiset : premièrement, l'inventaire devra comporter des références bibliographiques ; deuxièmement, la notice devra indiquer le nom précis de l'artiste, même si les indications biographiques seront regroupées dans une table à la fin ; ensuite, la date de fabrication de l'objet, connue ou présumée, ainsi que l'historique de l'œuvre feront l'objet d'une recherche minutieuse à partir de documents d'archives ; enfin les dimensions exactes de l'œuvre doivent être données²⁰⁹. Ces différents éléments convenus au début de l'entreprise attestent de l'ambition de ses membres à faire de l'Inventaire une entreprise scientifique et de leur publication un ouvrage de référence pour les historiens de l'art.

L'objet de l'Inventaire est ensuite le sujet d'interrogation de la part des membres. L'imprécision de l'expression « richesses d'art » employée d'emblée par le directeur des beaux-arts est en effet peu aidante. À l'objection soulevée par Henri Delaborde selon laquelle cela pourrait « amoindrir la valeur de ces inventaires que d'y comprendre une foule de choses médiocres », la réponse de Chennevières est révélatrice de son ambition utopique : « L'inventaire lui paraît devoir être établi aussi complètement que possible et comprendre tout ce qui a le caractère d'une œuvre d'art, ces œuvres fussent-elles d'ailleurs médiocres au point de vue esthétique ». La raison avancée est scientifique : ces œuvres, quoique médiocres, peuvent « présenter un intérêt au point de vue, soit de l'histoire de l'art, soit de l'histoire générale »²¹⁰. Cela est bien le signe d'une conscience d'un renouveau dans

²⁰⁸ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, Henri Delaborde, p. 1.

²⁰⁹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 7.

²¹⁰ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 2.

l'histoire de l'art et dans l'histoire locale qui passe par l'étude de la manifestation de la volonté artistique, plus que dans celle des chefs-d'œuvre considérés comme tels. Lors de la première et de la troisième séance, le choix même du nom à donner à l'Inventaire fait débat : entre « objets » et « richesses » d'art, la décision est finalement prise le 6 mai en faveur du nom de « richesses » d'art. Le terme retenu est encore plus imprécis que le mot « objets » qui avait au moins le mérite d'esquisser un début de définition typologique ; avec « richesses » d'art, la Commission entend se lancer dans un inventaire pléthorique et irréalisable de tout ce qui peut avoir valeur d'art, et reposant, et c'est peut-être le plus grave, sur le jugement subjectif de l'auteur du recensement. Quant à l'étendue géographique de l'Inventaire, Louis Clément de Ris formule la proposition que soit réalisés séparément les inventaires de Paris et de la province. Si la capitale et les départements sont regroupés dans le même tout englobant de « richesses d'art de la France », la dichotomie essentielle entre Paris et la province subsiste dans l'organisation générale de l'Inventaire qui se présente en deux séries, formées chacune des monuments de Paris et des monuments de la province, elles-mêmes divisées en deux sous-sections chacune, avec les monuments civils et les monuments religieux. Les typologies recouvertes sont nombreuses : architecture (palais, hôtels de ville, églises), objets d'art (mobilier, peinture, sculpture) et même archives. Tout peut se prêter à figurer dans l'Inventaire des richesses d'art de la France, et il semble que c'est bien là la première faiblesse de l'entreprise.

La deuxième fragilité repérée dans les discussions de ces premières séances de l'Inventaire concerne la méthode, ou plutôt l'absence de méthode. L'Inventaire répond certes à un besoin précis et certain : l'ensemble des membres de la Commission, issus pour la quasi-totalité du secteur professionnel du patrimoine [Annexe 7, p. 354 : analyse de la composition de la Commission], participent à l'élaboration d'une marche à suivre pour mener à bien le projet. Cependant, très vite, l'entreprise manque de structuration et se marque par un fonctionnement quelque peu anarchique : « Le travail pourrait être commencé selon les ressources dont on disposerait, sur plusieurs points à la fois, et que les inventaires rectifiés pourraient être publiés au fur et à mesure de leur achèvement par fascicules séparés, sauf à les classer plus tard par groupe méthodique ». Dans son rapport adressé au ministre, Chennevières ne propose pas d'organisation plus précise : « Mon avis serait de commencer, simplement et sans tarder, l'impression des divers chapitres au fur et à

mesure qu'ils se produiraient »²¹¹. À la lecture d'une telle proposition, une impression de désordre est manifeste : c'est comme si le plus important était de publier des notices quoi qu'il en coûte, en dépit de tout plan éditorial et de tout cadre méthodologique. Les premiers inventaires publiés et corrigés serviraient ainsi de modèle aux suivants, comme celui de Clément de Ris pour l'église de Saint-Étienne-du-Mont, mais aucun cadre ou plan méthodologique n'est produit, laissant la porte ouverte à une libre interprétation par les différents rédacteurs des notices et laissant présager un grand travail de relecture et d'uniformisation des notices en amont de la publication des ouvrages. La première pensée du directeur est en effet qu'un « premier relevé devrait être fait sur place par un ou plusieurs délégués, et que ce travail préparatoire remis à la commission serait ensuite examiné par elle, soit en séance générale soit au moyen de sous-commissions spéciales »²¹². Ce mille-feuilles de correction et de commissions superposées qui est envisagé est une des faiblesses majeures de la genèse de l'Inventaire : très souvent, dans l'ensemble du registre des délibérations, il apparaît que les membres de la Commission reçoivent des inventaires rédigés mais peu conformes ou de piètre qualité et la question se pose régulièrement de l'usage à faire de ces documents : les renvoyer, s'en servir en l'état, les corriger, les faire reprendre ? Dans d'autres cas, il faut dépêcher des membres de la Commission centrale de l'Inventaire en province pour procéder à la vérification des notices réalisées sur place : c'est le cas en 1880 à Angers où sont envoyés lors du premier week-end de septembre trois membres de la Commission, Paul Mantz, Anatole Gruyer et Henry Jouin, auteur du travail, pour qu'ils se chargent de la révision sur place de l'inventaire du musée d'Angers²¹³. On mesure bien le poids financier et les contraintes matérielles multiples qu'ordonne ce genre de fonctionnement, surtout dans les villes où la Commission ne dispose pas de relais aussi efficaces qu'à Angers.

L'infirmité majeure dont souffre l'Inventaire dès l'origine, finalement, réside peut-être dans ses ressources humaines. Le projet repose en effet sur la volonté des membres de la Commission, qui sont globalement de plus en plus nombreux entre 1874 et 1879 [Annexe 7, p. 354 : analyse de la composition de la Commission] mais qui proviennent tous du milieu parisien de l'administration des beaux-arts. Quant aux membres correspondants, ils

²¹¹ Chennevières, *Rapport adressé...*, p. 63.

²¹² AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 1.

²¹³ AN, F/21/9654. Relations avec les départements : Maine et Loire. Lettre de Philippe de Chennevières, directeur des beaux-arts, à Jules Dauban, conservateur du musée d'Angers (27 juillet 1880).

ne sont pas précisément définis et M. Reiset « constate qu'on ne saurait à l'avance fixer d'une manière absolue le nombre ni la qualité des personnes qui pourraient être employées à la préparation d'un si grand travail. Tout dépendra des lieux, des circonstances et des hommes »²¹⁴. Il apparaît en tout cas évident pour tous les membres que l'Inventaire ne saurait se passer du concours des provinces, que ce soit par la voie des conservateurs des musées, des archivistes départementaux ou des sociétés savantes. Selon l'injonction contenue dans la lettre de M. Soulié, retenu à cause de sa santé, Anatole de Montaiglon propose de commencer la publication de l'Inventaire avec la base que constituent les catalogues des musées de provinces : c'est là qu'Henry Jouin apparaît.

2. L'arrivée de Jouin au service de l'Inventaire.

Le 29 avril 1874, lors de la deuxième séance, Anatole de Montaiglon, professeur à l'École des chartes, cite l'exemple du catalogue d'Angers comme modèle de catalogue réalisé localement sur lequel le travail pour le compléter et lui donner l'envergure de l'Inventaire ne serait pas trop difficile. Henry Jouin, qui ne travaille pourtant pas encore à la direction des beaux-arts, a probablement été informé de la mention de son travail en commission de l'Inventaire car il envoie une lettre qui est lue dès la séance suivante, le 6 mai 1874, proposant à la Commission ses services. Outre que cela établit de manière certaine que Jouin dispose de contacts au sein de la Commission, la démarche éclaire une fois de plus son caractère entreprenant. En effet, sa proposition surprend par son ambition quelque peu démesurée, en même temps qu'elle illustre le caractère volontaire d'un homme, rappelons-le, privé de l'usage de ses jambes : « Monsieur le Président donne lecture d'une lettre de M. Jouin, auteur des catalogues du musée d'Angers, proposant d'établir à ses frais, à la condition d'être agréé et appuyé de l'administration, les catalogues de tous les musées de province, sur le modèle du catalogue d'Angers »²¹⁵. Cette offre gratuite et audacieuse est à comparer à celle que Jouin avait faite à la municipalité d'Angers, lui proposant les droits sur sa *Notice* du musée en échange du titre d'archiviste de la ville. Ici, c'est le même don gratuit contre « l'appui » de l'administration, qui n'est pas réellement défini : ce qui apparaît, c'est qu'Henry Jouin cherche véritablement à mettre sa passion de la

²¹⁴ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 7.

²¹⁵ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 7-8.

recherche et son esprit de méthode au service d'une entreprise publique. Le service de l'État et de la collectivité semble répondre à son inclination pour le social et est probablement à rapprocher de ses engagements charitables et de ses convictions politiques sociales. Il semble convaincu de l'importance morale d'un véritable service public des beaux-arts et la liste, le dénombrement, apparaît probablement à ses yeux comme les préliminaires indispensables de toute action en la matière. Rappelons qu'à cette date, Henry Jouin a déjà reçu au moins deux lettres de la part du marquis de Chennevières, en juin 1873 et en janvier 1874, à propos de l'essai du directeur sur l'organisation des arts en province et à propos d'un article louangeur de Jouin sur la politique du marquis²¹⁶. Au début de l'année 1874 il a également postulé au département de la sculpture du musée du Louvre, selon la lettre de refus qu'il reçoit de l'administration en février 1874²¹⁷. Il ne se décourage pas et voilà donc comment, en mai 1874, il se sert du travail qu'il a publié à Angers quatre ans auparavant pour essayer malgré tout de travailler sous l'égide de l'administration des beaux-arts, serait-ce à ses frais. Cependant, comme à Angers, l'administration se montre frileuse et recule devant la proposition : probablement que, comme peut-être à Angers, l'audace de l'offre effraye et que l'on rechigne à accréditer un volontaire aussi entreprenant. Quoi qu'il en soit, son projet dans son ambition d'exhaustivité est irréalisable, au-delà même de la question du handicap qui n'est pas mentionné, et c'est le motif retenu pour rejeter sa proposition. Le procès-verbal rapporte : « La Commission reconnaît que ce projet n'est pas d'une réalisation facile, et que la réalisation même ne remplirait pas le but que se propose l'administration »²¹⁸. Cette dernière mention sur la non-conformité de l'offre de Jouin avec le but de l'administration surprend quelque peu mais s'explique probablement par le fait que l'Inventaire se propose justement de dépasser les seules collections des musées pour recenser un patrimoine de « richesses » artistiques plus large, englobant les églises et les autres édifices publics, et dont les collections des musées locaux ne représenteraient qu'une partie. Pour un certain nombre de musées, en outre, les catalogues sont déjà réalisés et le choix de la commission est plutôt de parvenir à centraliser ces notices et à les intégrer complétées dans leur publication. Ainsi la première apparition d'une mention d'Henry Jouin dans les procès-verbaux de la

²¹⁶ Lettres de Philippe de Chennevières à Henry Jouin (13 juin 1873 et 2 janvier 1874), coll. part.

²¹⁷ Lettre signée de Philippe de Chennevières (9 février 1874), coll. part.

²¹⁸ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 8.

Commission, dès sa troisième réunion, est-elle révélatrice de la volonté du personnage à mettre au service de l'État son goût de l'inventaire. On l'a vu, c'est à la fin de l'année 1874 qu'il est finalement nommé comme employé auxiliaire à la direction des beaux-arts, chargé d'un travail de recherche sur les archives de l'Académie de France à Rome. Cependant, au cours des quatorze mois pendant lesquels il est maintenu à ce poste, Jouin semble se rapprocher progressivement de la Commission de l'Inventaire. À la fin de l'année 1857, il assiste même pour la première fois à une de ses séances : en effet, sur le procès-verbal de la vingt-quatrième séance tenue le 5 novembre 1875, il est mentionné à la fin de la liste des personnes présentes : « Jouin, attaché au service »²¹⁹. Il assiste probablement à cette réunion en tant qu'observateur, en prévision de son arrivée « officielle » à partir de février 1876 : le tableau de ses états de service indique qu'il passe « commis à la direction des beaux-arts » attaché au service de l'Inventaire au 1^e février 1874 [Pièce justificative 4, p. 337 : état des services d'Henry Jouin] et cela concorde bien avec son inscription au milieu des noms des autres membres à partir du procès-verbal de la séance du 4 février. Son arrivée est concomitante d'un probable apport financier puisque lors de cette même séance du 4 février, le directeur annonce la signature par le ministre d'un « arrêté de souscription important à la publication de l'Inventaire »²²⁰. Lors de la séance sont également détaillés de manière précise les différents travaux en cours ainsi que l'état d'avancement des monographies. C'est probablement grâce à cette avancée et à la meilleure structuration du travail qu'Henry Jouin peut être recruté.

L'organisation matérielle de la commission centrale, outre les membres d'honneur et les membres résidents, repose sur un petit nombre d'employés : le 6 mai 1874, lors de la troisième séance, le directeur des beaux-arts annonce qu'un local et deux employés des beaux-arts sont mis à la disposition de la commission. Henry Jouin est probablement recruté à ce titre en février 1876. Un état global des rémunérations des différents membres serait encore à faire mais il implique de minutieuses et longues recherches dans les archives méandreuses de la Commission qu'il ne nous a pas été possible de mener. Ce qui est sûr toutefois, c'est que les auteurs des notices de l'Inventaire ne sont rémunérés que pour la publication de leurs travaux. Il semble qu'en raison des limites budgétaires dont souffre en permanence la Commission, le nombre de salariés permanents pour le service

²¹⁹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 36.

²²⁰ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 37.

de l'Inventaire n'augmente jamais et reste limité essentiellement à deux ou trois employés. Henry Jouin est d'abord chargé de la rédaction de notices et n'est nommé qu'un peu plus tard au poste de secrétaire. En effet, lors de la séance du 22 décembre 1876, il accepte de prendre en charge la rédaction de deux notices pour la série des monuments civils de Paris : les inventaires de l'Arc de triomphe de l'Étoile et de l'Arc de triomphe du Carrousel²²¹ : ses deux notices sont effectivement publiées, mais seulement en 1879, dans le premier volume des monuments parisiens²²². Elles sont datées respectivement du 31 mars et du 1^{er} mai 1879 : ce délai de deux ans et demi, depuis le moment où Jouin a accepté la rédaction, est probablement dû à l'organisation de l'exposition des Portraits nationaux pour l'Exposition universelle de 1878 qui occupe le service de l'Inventaire dans l'intervalle. En outre, au cours de l'année 1877, Jouin passe secrétaire de la Commission, ce qui est officialisé par le rapport d'octobre 1877 du directeur des beaux-arts au ministre de l'Instruction publique [Annexe 6, p. 350 : liste des membres de la Commission]. Il devient à partir de ce moment la cheville ouvrière du service, l'homme de l'ombre dont la main est identifiée sur la grande majorité des minutes de la correspondance du service. Aussi n'est-il pas excessif de penser que son rôle a été central, quoique toujours discret, dans la publication des volumes de l'Inventaire. Les difficultés, d'ailleurs, n'ont pas manqué et Henry Jouin s'est distingué par sa persévérance. Le marquis de Chennevières lui-même en témoigne dans ses *Souvenirs* :

Ainsi il a fallu que notre pays passât par la cruelle épreuve de deux Républiques, pour que mon *dada* d'un inventaire des richesses d'art de la France [...] fût mis en mouvement [...], mouvement bien lent, il est vrai, bien ahaneux, puisqu'après dix années d'efforts gigantesques de sa commission, et de ses reviseurs jamais écœurés [...], et de son infatigable secrétaire H. Jouin, [...] la publication n'en est encore qu'à son sixième volume²²³.

Cependant, en dépit de la bonne volonté et de l'enthousiasme de nombreux membres de la Commission de l'Inventaire, l'entreprise se solde par un demi-échec et l'on peut dire qu'elle ne survit pas vraiment à la décennie 1870 et aux personnes qui l'ont fait naître.

²²¹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 39.

²²² *Inventaire des richesses d'art de la France, Paris, monuments civils*, t. 1, Paris, 1879.

²²³ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts...*, III, p. 75.

3. Fonction publique et administration au XIX^e siècle.

Bien comprendre l'activité de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art, de même que l'action d'Henry Jouin au sein de la direction des beaux-arts, passe par un rappel du côté de l'histoire socioprofessionnelle de l'administration et de ce qu'implique d'être employé de la fonction publique à cette période. Le troisième volume dirigé par Marcel Pinet sur l'histoire de la fonction publique aux XIX^e et XX^e siècle est une source de renseignements précieux²²⁴. C'est Guy Thuillier qui exprime le mieux la stabilité qui caractérise l'administration tout au long du XIX^e siècle :

Qu'il s'agisse de la vie matérielle, du mode de vie, de la carrière, des méthodes administratives, les évolutions sont insensibles ; les bureaux des ministères nous donnent l'impression d'un extraordinaire immobilisme, qui tient à l'essence même du métier administratif : forte de sa permanence, de ses traditions, l'administration vit dans l'intemporel, hors du temps commun²²⁵.

Cet immobilisme structurel conjugué à la force de la coutume permet le maintien, au sein de l'administration, d'une certaine continuité malgré les changements de régime au cours du XIX^e siècle : le cadre administratif dans lequel évolue Henry Jouin est à peu près similaire à celui décrit par Balzac dans le début du siècle²²⁶. Michel Chabin, en introduisant son étude de l'administration pour la période 1814-1848, analyse de façon très intéressante le rapport entre l'administration et l'État. Car si la notion de fonction publique est encore floue à la fin du siècle et s'il n'existe pas de statut juridique du fonctionnaire avant 1941²²⁷, le sujet fait toutefois l'objet de réflexions théoriques à l'instar des *Études administratives* d'Auguste Vivien publiées en 1845²²⁸. M. Chabin cite cette expression éloquente qui ouvre la préface de Vivien : « L'administration est l'état personnifié ». Il commente en soulignant premièrement l'indépendance que prend l'administration par rapport au pouvoir après la Révolution française, ensuite la notion d'incarnation : « Concrètement, l'Administration c'était aussi, et au premier chef, l'ensemble des fonctionnaires

²²⁴ Pinet (dir.) et autres, *Histoire de la fonction publique en France...*, p. 16.

²²⁵ Guy Thuillier cité par René Bidouze, « La Troisième République (1871-1945) », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique en France...*, p. 215-354 (263).

²²⁶ Voir Guy Thuillier, « En marge de Balzac : *Les Scènes de la vie bureaucratique* (1835) d'Henry Monnier », *La Revue administrative*, Presses Universitaires de France, t. 54, 2001, p. 129-137.

²²⁷ Guy Thuillier, *La vie quotidienne dans les ministères au XIX^e siècle*, Paris, 2004 (1^e édition en 1976), préface de François Monnier p. IX.

²²⁸ Auguste Vivien, *Études administratives*, Paris, 1845.

publics, chacun d'eux *personnifiant* l'État, tel un petit roi, dans sa propre sphère d'influence »²²⁹. M. Chabin propose donc de considérer les fonctionnaires du XIX^e siècle dans un rapport singulier à l'État et de les voir comme des agents revêtus des insignes du pouvoir qu'ils reflètent et qu'ils incarnent, « rouages », « dispensateurs ou instruments de la force sociale »²³⁰. On retrouve ici encore la notion du fragmentaire qui fait la force du tout, son envergure et son efficacité. Ceci est très éclairant pour comprendre le schéma des représentations symboliques liées à la fonction publique, laquelle est très tôt l'objet de l'ambition d'Henry Jouin, jeune homme cultivé mais néanmoins dépourvu de diplôme d'études supérieures. Sa détermination à y travailler est aussi à inscrire dans le contexte de la forte aura qu'exerce l'administration sur les mentalités tout au long du XIX^e siècle : dans les campagnes en particulier, les métiers de la fonction publique sont tous considérés comme enviables, surtout quand ils se rattachent à l'instruction publique, l'instituteur demeurant au sommet de la pyramide²³¹. Jouin semble ne pas échapper à cette attirance pour le prestige de la fonction publique. M. Chabin conclut en indiquant que se développe au XIX^e siècle les prémices d'un service public avec l'émergence de « cette grande idée typiquement française d'une Administration considérée comme moteur premier, sinon unique, de toute l'activité nationale » et « coulée dans le moule de l'ancien "service du Roi" »²³². C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre la politique de la direction des beaux-arts, manifestation de la puissance publique incarnée dans un régime d'ordre moral pétri des valeurs conservatrices d'autorité et de légitimité. René Bidouze, introduisant pour *l'Histoire de la fonction publique* la période de la III^e République, propose une très intéressante distinction entre les termes d'« État », d'« administration » et de « fonctionnaire », caractérisant le service public selon un triptyque dynamique, à la fois institutionnel et symbolique. Il propose d'étudier l'ensemble de la période selon ces trois prismes qui se recoupent : celui de l'État, échelle du gouvernement et de la souveraineté dont l'action s'étend au cours de la période « aux domaines politiques, économiques et sociaux »²³³ ; celui de l'administration comprise comme un groupe fonctionnant dans un contexte social,

²²⁹ Michel Chabin, « 1814-1848 », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique en France...*, p. 11-100 (16).

²³⁰ Vivien cité par Chabin, « 1814-1848 », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 11-100 (16-17).

²³¹ Bidouze, « La Troisième République (1871-1945) », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 215-354 (266).

²³² Chabin, « 1814-1848 », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 11-100 (17).

²³³ Bidouze, « La Troisième République (1871-1945) », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 215-354 (217).

historique et institutionnel déterminé ; enfin celui des fonctionnaires considérés dans leur statut juridique et leur réalité sociale, économique et symbolique, agents de l'État et « serviteurs de la nation »²³⁴. Une fois ce triptyque présenté, l'auteur indique les évolutions qui caractérisent chacun des trois groupes entre 1871 et 1945 : extension et multiplication des interventions de l'État, très timide modernisation de l'administration dans son fonctionnement (de l'ère de la plume d'oie à l'ère de la plume d'acier), progressive homogénéisation du corps des fonctionnaires avec le passage d'un processus de recrutement dominé par le favoritisme et le clientélisme à l'émergence d'un ensemble de pratiques et de textes de lois jetant « les bases d'un statut législatif »²³⁵. Ces grandes évolutions sont la toile de fond sur laquelle se déploie la carrière d'Henry Jouin qui entre dans l'administration des beaux-arts au début de la période sans autres qualifications ou garanties professionnelles que ses recherches embryonnaires sur David d'Angers, son activité de rédacteur dans la presse sociale et son réseau de sociabilité catholique et provinciale. Du côté des effectifs, l'historien observe un quasi-doublement du nombre des fonctionnaires durant la période qui sépare 1873 de 1911-1912, et cette augmentation considérable est plus rapide que l'accroissement de la population. Dans ce schéma, le ministère de l'Instruction publique compte du début à la fin de la période le plus grand nombre de fonctionnaires, lesquels passent de 120 000 en 1873 à 133 000 en 1911-1912, puis 205 000 en 1941, ce qui n'est cependant pas une augmentation aussi importante que celle que connaît le ministère des Postes, Télégraphes et Téléphones (de 34 000 à 115 000, pour finir à 199 000).

Du côté de la sociologie administrative, l'intitulé des postes est éclairant : Henry Jouin est d'abord recruté comme employé auxiliaire, fonctionnaire souvent payé à la journée, au mois dans le cas de Jouin, puis il est employé comme commis, poste qu'il garde de 1876 à 1886 avec un traitement annuel qui passe progressivement de 1800 à 3800 francs [Pièce justificative 4, p. 337], ce qui correspond aux données que relève G. Thuillier pour la période²³⁶. À propos des commis, R. Bidouze note qu'ils sont la « cheville ouvrière » du bureau et l'« unité administrative essentielle »²³⁷. Cette définition correspond assez bien à

²³⁴ Bidouze, « La Troisième République (1871-1945) », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 215-354 (219).

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Guy Thuillier, *La vie quotidienne dans les ministères au XIXe siècle*, Paris, 2004 (1^e édition en 1976), p. 48 : « Au ministère de l'Intérieur, en 1890, un expéditionnaire et un commis d'ordre [reçoivent] de 1800 à 4500 [francs] ».

²³⁷ Bidouze, « La Troisième République... », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 215-354 (263).

Henry Jouin dans son activité inlassable, à la fois centrale et discrète, de secrétariat pour la direction des beaux-arts et en particulier pour le service de l'Inventaire.

Il est d'ailleurs notable, dans la carrière de Jouin, qu'il soit devenu employé auxiliaire sans passer par le surnumérariat qui implique de ne pas toucher de rémunération mais qui reste longtemps la porte d'entrée la plus commune dans l'administration ; la place d'employé surnuméraire était d'ailleurs celle qu'il réclamait en 1874 quand il cherchait à entrer au département de la sculpture du musée du Louvre. Cela confirme peut-être la piste d'une faveur particulière accordée à Henry Jouin, ce qui n'est pas surprenant puisqu'une protection politique est souvent un prérequis pour entrer dans l'administration à cette période : les logiques électorales et politiques président largement aux nominations des fonctionnaires dans les débuts de la III^e République, même pour « l'accès aux emplois publics les plus modestes »²³⁸. Du point de vue de la formation, l'instruction primaire suffit généralement pour entrer au bas de l'échelle de la fonction publique et il faut surtout savoir lire et bien écrire puisque l'activité principale est la copie du courrier, et c'est le cas de Jouin, doué d'un style impeccable et d'une agréable et large écriture cursive. Cependant, ce mode de recrutement a des conséquences sur l'atmosphère de travail des fonctionnaires tenus à une « rigoureuse obligation de loyalisme »²³⁹ : le recrutement par cooptation crée une déontologie du « service » impliquant notamment obéissance, désintéressement et discrétion²⁴⁰. Voilà donc, à grands traits, les conditions de l'exercice des fonctions d'Henry Jouin au sein de l'administration des beaux-arts.

B. Fonctionnement : du local au national.

L'entreprise, centralisée au niveau de la direction des beaux-arts, doit mettre en place un réseau très fin pour espérer pouvoir couvrir l'ensemble du territoire national. Dès la première réunion de la Commission, les sociétés savantes sont mentionnées par Oscar de Watteville comme les relais les plus naturels de l'entreprise. Il se montre par ailleurs certain de leur « concours empressé »²⁴¹ et, dès la séance suivante, il propose l'envoi d'une

²³⁸ Bidouze, « La Troisième République... », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 215-354 (292).

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Bidouze, « La Troisième République... », in Pinet (dir.) *Histoire de la fonction publique...*, p. 215-354 (301).

²⁴¹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 3.

circulaire signée du ministre aux présidents des sociétés savantes. Les professionnels locaux, comme les conservateurs, les bibliothécaires et les archivistes, sont également sollicités.

1. La « miniaturisation » de l'Inventaire : faire participer les provinces.

En incluant les acteurs locaux dans son entreprise de l'Inventaire, Chennevières participe du concept de « miniaturisation » de l'étude historique développé par O. Parsis-Barubé dans la continuité des travaux de S. Gerson sur le « local ». Elle remarque que la parcellisation de l'enquête historique et archéologique a été encouragée par les pouvoirs centraux dans leur objectif de recensement des richesses culturelles : « Car c'est bien l'État, alors, qui impose le "local", au sens le plus étroit du terme, comme échelle de l'inventaire historique et archéologique²⁴² ». Quelques sociétés savantes en effet, particulièrement actives, montrent leur efficacité dans certaines entreprises de recensement du patrimoine local. Ainsi, en Anjou, « on doit à la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, les 11 volumes du *Répertoire archéologique de l'Anjou* », de 1858 à 1869, cité par André Chastel comme un exemple très significatif de ces tentatives de recensement en province, dans son rapport de 1964 sur l'Inventaire²⁴³. Il est intéressant d'ailleurs de noter que cette entreprise est dirigée à Angers par le comte Théodore de Quatrebarbes (1803-1871)²⁴⁴, créateur dans son département de la Commission archéologique, en avril 1846.

Cette miniaturisation du travail est orientée à un résultat d'envergure nationale. Dans son rapport du 15 mai 1874 au ministre de l'Instruction publique, Chennevières rappelle les termes que le ministre lui-même employait devant les sociétés savantes lors du congrès des délégués de la Sorbonne en évoquant la grande mission patriotique à laquelle s'adonnent patiemment les membres des sociétés savantes. L'enjeu est aussi la moralisation de la société « par le spectacle de sa grandeur passée » propre à susciter « de généreux desseins et de mâles vertus ». Chennevières s'inscrit dans la même veine lyrique et patriotique que le ministre et propose par l'entreprise de l'Inventaire, de donner un cadre aux activités savantes et ouvrir une carrière à « tous ces hommes de bonne volonté qui [...] n'ont jamais

²⁴² Parsis-Barubé, *La province antique...*, p. 373.

²⁴³ André Chastel, « L'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France » (ministère des Affaires culturelles, 1964), p. 11.

²⁴⁴ Député légitimiste de Maine-et-Loire, il est aussi un proche d'Alfred de Falloux et participe à la création de l'*Union de l'Ouest*.

fait défaut à qui leur a demandé d'apporter leur pierre à un monument d'intelligence et de patriotisme »²⁴⁵. Mais avant de solliciter ces groupements de sociabilité érudite, l'administration des beaux-arts s'adresse aux professionnels de l'art, les conservateurs des musées et les archivistes. Le 17 juillet 1874, lors de la dixième séance de la Commission, Anatole Gruyer lit les trois lettres qui doivent être envoyées aux archivistes, aux présidents de sociétés savantes et aux bibliothécaires en province : par là, les membres de la Commission impliquent les différents métiers du patrimoine et de la culture qui sont en voie de professionnalisation au cours du XIX^e siècle, comme on a pu le voir déjà plus haut. Des différents professionnels sollicités, c'est surtout la relation avec les conservateurs des musées qui semble la plus productive. Ils sont d'ailleurs ceux que la Commission centrale a cités en premier lieu, dès sa première réunion²⁴⁶. La correspondance de la Direction des beaux-arts avec le conservateur du musée d'Angers, Jules Dauban, confirme la réalité des liens établis entre l'administration centrale et les professionnels des provinces, même s'il faut tenir compte du fait que, dans le cas d'Angers, la présence d'Henry Jouin à la Commission centrale a dû faciliter l'entrée en rapport et les contacts avec les édiles angevins ; d'ailleurs, la correspondance avec le personnel d'Angers est très majoritairement préparée par la main de Jouin. Cependant, les rapports avec les conservateurs se sont visiblement révélés fructueux puisque le 25 juin 1875, une lettre du directeur des beaux-arts est envoyée à Jules Dauban indiquant que « les catalogues de la plupart des musées de France sont aujourd'hui entre les mains de la Commission de l'Inventaire »²⁴⁷, soit un peu plus d'un an après qu'A. de Montaiglon a nommé les catalogues de province comme base à l'Inventaire. La lettre, rédigée par Jouin, demande l'envoi de trois exemplaires du livret du musée d'Angers publié en 1870 (c'est-à-dire son catalogue) avec le supplément manuscrit qu'il faut ajouter au catalogue comprenant les œuvres entrées depuis 1870 dans les collections du musée.

Cependant, outre le concours des conservateurs qui était plutôt aisé à obtenir, la réalisation de l'inventaire du patrimoine en dehors des musées est plus difficile à obtenir : le recours aux responsables officiels des collections à l'échelle locale s'avère de ce fait assez

²⁴⁵ Chennevières, *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique...*, p. 64.

²⁴⁶ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 2-3 : « M. de Montaiglon [...], revenant ensuite sur la pensée émise dans la lettre de M. Soulié, propose qu'on commence le travail en prenant pour base les catalogues des musées de province tels qu'ils sont ».

²⁴⁷ AN, F/21/9654. Relations avec les départements : Maine et Loire. Lettre de Philippe de Chennevières, directeur des beaux-arts, à Jules Dauban, conservateur du musée d'Angers (25 juin 1875).

peu fructueux, comme en témoigne la lettre qui est envoyée aux préfets, relais institutionnels du pouvoir central, le 14 août 1876, par le ministre de l'Instruction publique. Le ministre donne d'abord des gages de l'ampleur et du sérieux de l'entreprise en annonçant la publication des premiers volumes à venir²⁴⁸ : et en effet, dès 1877, l'année suivante, paraît le premier volume de l'Inventaire avec le premier tome de la série des monuments religieux de Paris, suivi en 1878 et 1879 de deux autres volumes, le premier tome des monuments civils de la province et le premier tome des monuments civils de Paris. Après cette annonce et ces gages du bon lancement de l'Inventaire, le ministre formule sa demande de « concours actif de toutes les personnes qui, par profession ou par goût s'occupent de l'histoire des beaux-arts »²⁴⁹. Ce qui est très intéressant, c'est qu'il souligne que les administrateurs et personnes préposés à la garde de ces collections ne sont pas toujours les meilleurs connaisseurs de celles-ci et n'ont « point toujours une compétence spéciale pour en apprécier la valeur » ; il fait probablement allusion notamment au clergé et au personnel des fabriques en charge du matériel religieux et du patrimoine hospitalier. C'est donc au nom de leur spécialisation et de leur réputation scientifique que le ministre fait plutôt appel aux sociétés savantes, et qu'il demande aux préfets de leurs faire parvenir des informations sur les organisations des sociétés de leur préfecture, avec des informations sur leurs membres, leur histoire et leur activité.

Enfin, il est intéressant de remarquer que la Commission s'adapte à la méthode d'émulation par récompenses qui préside, comme on l'a vu plus haut, au fonctionnement des sociétés savantes elles-mêmes et qui est repris au niveau du comité central des travaux historiques depuis 1858. En effet, lors de la séance du 2 février 1877 de la Commission, Jouin est inscrit dans deux listes : celle des candidats susceptibles de recevoir une distinction pour l'aide qu'ils apportent à la Commission et sur celle des candidats proposés pour recevoir des distinctions académiques au titre de collaborateur des départements²⁵⁰. Il y figure en vertu de son travail sur le musée d'Angers. Ce qui surprend, cependant, c'est que Jouin est vraisemblablement le seul membre titulaire et permanent de la Commission à figurer sur ces listes qui proposent plutôt des noms de personnalités provinciales, ce qui est logique puisqu'elles sont récompensées pour leurs services rendus à l'Inventaire ; la

²⁴⁸ *Réunion des Sociétés savantes des départements à la Sorbonne, du 4 au 7 avril 1877, section des beaux-arts* [en ligne], Paris, 1877, p. 3.

²⁴⁹ *Réunion des Sociétés savantes des départements...*, p. 4.

²⁵⁰ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 40-41.

présence de Jouin s'y explique cependant en ce que son travail d'inventaire du musée d'Angers est antérieur à son arrivée au sein de la Commission. Cela semble indiquer toutefois que Jouin, même membre de la Commission, est digne d'être récompensé comme un collaborateur de la province, ce qui ne doit pas être pour lui déplaire, lui qui souscrirait probablement à la phrase de Chennevières qui se dit un provincial « égaré » à Paris.

2. Les commissions départementales : une décentralisation impossible.

Dans ses souvenirs, le marquis de Chennevières évoque les difficultés rencontrées dans son entreprise de l'Inventaire avec le personnel des départements : il mentionne qu'il a dû mettre en œuvre d'« incessantes pressions administratives sur les préfets et les conservateurs des musées, et les sociétés savantes, et sur tous les érudits de la province »²⁵¹. L'exemple des échanges avec Angers est à cet égard particulièrement intéressant. L'étude des archives angevines sur l'Inventaire renseigne sur la collaboration qui s'est établie et que sollicite le marquis de Chennevières dans sa lettre envoyée au préfet de Maine-et-Loire en 1876, composée du texte de la circulaire aux préfets envoyées dans tous les départements, comme l'indique bien son premier *Rapport*²⁵². On retrouve donc ce texte sous forme à la fois manuscrite et imprimée dans les Archives départementales de Maine-et-Loire²⁵³. Sur la version manuscrite, la main d'Henry Jouin nous paraît identifiable sur la première page et sur la dernière, pour les mentions « Monsieur le préfet de Maine-et-Loire » et, à la fin, « Le Directeur des beaux-arts », avant la signature de Chennevières. Comme secrétaire de la commission, il n'est absolument pas surprenant de le voir intervenir dans la correspondance, et, comme angevin, il est d'autant plus concevable qu'il ait été préposé à l'élaboration du dossier pour Angers. La lettre aux préfets commence par le rappel de la demande qui a été faite aux conservateurs des musées de province de l'envoi de leurs catalogues et inventaires²⁵⁴. Deux ans plus tard, en février 1878, devant le vraisemblable insuccès de l'entreprise, il décide de demander aux préfets, dans une circulaire imprimée, la création de commissions départementales pour servir de relais à la Commission

²⁵¹ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts...*, III, p. 75.

²⁵² Chennevières, *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique...*, p. 68.

²⁵³ AD Maine-et-Loire, 4T7. Lettre de Philippe de Chennevières au préfet de Maine-et-Loire (Paris, 14 août 1876).

²⁵⁴ AD Maine-et-Loire, 4T7. Lettre de Philippe de Chennevières, sans destinataire mentionné (Paris, 25 août 1876).

nationale de l'Inventaire dans les provinces et pour répartir le travail entre les sociétés savantes locales : il inscrit bien sa demande dans la continuité de celle faite par le directeur des beaux-arts aux délégués des sociétés des beaux-arts à la Sorbonne en avril 1877²⁵⁵. Or la demande de répartition du travail entre les sociétés savantes est réitérée six mois plus tard, en août 1878, dans une lettre manuscrite de la main d'Henry Jouin, indiquant que la répartition des travaux envoyée par le préfet au 10 juin de l'année courante ne lui est pas parvenue : cette insistance montre au moins les difficultés de communication entre la commission centrale et les départements²⁵⁶. Ces difficultés s'observent d'ailleurs dès 1876, puisque le préfet de Maine-et-Loire écrit au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts pour indiquer qu'il n'a pas reçu les documents dont l'envoi lui avait été annoncé²⁵⁷. Cependant, une commission départementale pour l'Inventaire a bien été créée entre temps à Angers, nommée par arrêté préfectoral le 20 avril 1878²⁵⁸. La série de l'Inventaire aux Archives départementales fait état des divers rebondissements et obstacles rencontrés par ses membres²⁵⁹. Les archives conservent les procès-verbaux de trois séances : une première le 2 juillet 1878, une autre le 18 mars 1879 et une dernière le 7 juillet 1879. Ces trois réunions se déroulent à de longs intervalles, signe du manque de dynamisme de la commission départementale. D'ailleurs, le nombre des participants décline dès la deuxième séance. Lors de la première réunion de la Commission, les membres procèdent à l'élection du président (le préfet de Maine-et-Loire est président de droit), du vice-président (Victor Godard-Faultrier, directeur du musée archéologique ou musée Saint-Jean) et du secrétaire (Célestin Port). Les membres sont au nombre total de huit lors de la première séance et ils représentent un large éventail des métiers du secteur culturel à l'échelle municipale ; ils se répartissent ensuite les édifices à inventorier (églises, temples, hôpitaux...) [Annexe 9, p. 356 : commission départementale de l'Inventaire en

²⁵⁵ AD Maine-et-Loire, 4T7. Lettre de Philippe de Chennevières, directeur des beaux-arts, pour Agénor Bardoux ministre de l'Instruction publique, au préfet de Maine-et-Loire (Paris, 9 février 1878).

²⁵⁶ AD Maine-et-Loire, 4T7. Lettre d'Agénor Bardoux (écriture d'Henry Jouin), ministre de l'Instruction publique, au préfet de Maine-et-Loire (Paris, 5 août 1878).

²⁵⁷ AN, F/21/9654. Relations avec les départements : Maine et Loire. Lettre du préfet de Maine-et-Loire au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts en réponse à une circulaire du 14 août 1878 sur l'Inventaire des richesses d'art de la France annonçant l'envoi de différentes pièces et de spécimens : « J'ai l'honneur de vous faire savoir qu'aucun de ces documents ne m'est parvenu ».

²⁵⁸ AD Maine-et-Loire, 4T8. Procès-verbal manuscrit de la réunion, dans une salle de la préfecture, de la commission départementale de l'Inventaire de Maine-et-Loire.

²⁵⁹ Les archives de la préfecture pour l'Inventaire des richesses d'art de la France en Anjou sont conservées dans la sous-série 4T (7-8) aux AD de Maine-et-Loire.

Maine-et-Loire]. Cependant, ils ne sont plus que trois à la deuxième séance et quatre à la troisième ; le procès-verbal de la deuxième séance mentionne que la commission se réunit « après plusieurs convocations inutiles, désespérant de réunir tous ses membres », preuve peut-être du désintérêt des membres et de l'insuccès patent de l'entreprise. Outre ces difficultés sur le plan humain, c'est la méthode qui est encore une fois source de ralentissement. Il apparaît que la « miniaturisation » du travail de l'Inventaire produite par la décentralisation en commission départementale ne s'avère pas suffisante et appelle à nouveau un changement d'échelle, signe du caractère démesuré d'un tel recensement du territoire. En effet, les trois membres présents lors de la deuxième séance s'accordent pour demander au préfet la création de nouvelles commissions à l'échelle des sous-préfectures²⁶⁰ : on le voit bien, l'Inventaire se heurte à des difficultés matérielles manifestes. La seule réalisation véritablement obtenue par la commission départementale est celle de l'inventaire de la cathédrale d'Angers par Louis de Farcy, directeur du musée diocésain, dont le travail est lu lors de la dernière séance : « l'envoi à la Commission centrale est unanimement décidé » à l'issue de cette lecture²⁶¹. Il semble d'ailleurs que ce travail ne sera jamais publié dans les volumes de l'Inventaire... Finalement, le préfet de Maine-et-Loire écrit au ministre le 25 novembre 1880 après réception de deux dépêches de l'administration centrale, vraisemblablement insistantes. Il lui annonce la démission du secrétaire de la commission départementale, Célestin Port, ainsi que l'échec de cette commission à Angers : il mentionne le désintéressement local pour l'inventaire, à commencer par celui des membres de la commission eux-mêmes. Il précise que les deux seuls membres vraiment actifs, entendre V. Godard-Faultrier²⁶² et J. Dauban, sont sur le point d'imiter Célestin Port et de remettre eux aussi leur démission. La suite de la lettre est très intéressante et éclaire les différentes difficultés rencontrées par la commission départementale :

La rareté des travailleurs sérieux, la division des esprits, la difficulté particulière d'explorer sûrement le plus grand nombre des édifices visés par vos circulaires, et interdits de fait, à certaines visites, créent ou multiplient en Maine-et-Loire les

²⁶⁰ AD Maine-et-Loire, 4T8. Procès-verbal manuscrit de la séance du 18 mars 1879.

²⁶¹ AD Maine-et-Loire, 4T8. Procès-verbal manuscrit de la séance du 7 juillet 1879.

²⁶² Victor Godard-Faultrier (1810-1896) est l'auteur en 1868 de l'inventaire du « Musée des antiquités d'Angers fondé en 1841 ».

obstacles déjà trop nombreux que présente partout un inventaire de si délicate nature²⁶³.

Ce qui ressort très clairement, c'est donc non seulement le désengagement et les désaccords du personnel à l'échelle locale au sujet de l'entreprise, les difficultés circonstancielles et matérielles que présente la visite des édifices, mais aussi les difficultés structurelles liées à l'Inventaire des richesses d'art, dont le projet en lui-même est jugé difficile d'exécution. Le préfet du Maine-et-Loire présente les difficultés conjoncturelles rencontrées dans son département mais laisse sous-entendre par son « partout » que les obstacles se rencontrent aussi en-dehors de sa circonscription. Et en effet, les archives du préfet comportent des lettres reçues de la part des autres préfetures des départements voisins : les cinq préfets du Morbihan, des Deux-Sèvres, d'Indre-et-Loire, de la Sarthe et d'Ille-et-Vilaine sont consultés par celui de Maine-et-Loire par une lettre du 27 mars 1879 dans laquelle il interroge ses homologues sur la constitution des commissions départementales dans leur territoire. Sur les cinq, seul le préfet de la Sarthe envoie une réponse positive, indiquant le bon fonctionnement de la commission composée de vingt-quatre membres ayant réalisé une bonne répartition du travail. Les quatre autres mentionnent la bonne création de leur commission mais soulignent des difficultés d'organisation, de communication, de rapports avec les pouvoirs locaux, voire de profonds dysfonctionnements, et indiquent qu'ils n'ont pas de résultats satisfaisants à présenter pour le moment²⁶⁴. C'est pourquoi le préfet de Maine-et-Loire se permet d'adresser ces reproches voilés à la Commission centrale, dans sa lettre de réponse :

La mise en train s'est d'ailleurs trouvée compromise dès le début, alors qu'un ensemble de bonnes volontés semblait s'engager par la voie de la composition première de la commission et plus encore peut-être par les hésitations de la direction, trop visiblement incertaine et soumise à des interruptions, qui ont pu laisser croire ou à l'indifférence ou à l'abandon²⁶⁵.

²⁶³ AD Maine-et-Loire, 4T8. Lettre de E. Brousse à Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique (Angers, 25 novembre 1880).

²⁶⁴ AD Maine-et-Loire, 4T8. Lettres reçues par le préfet du Maine-et-Loire, du 2 au 19 avril 1879, des préfetures du Morbihan, des Deux-Sèvres, d'Indre-et-Loire, de la Sarthe, d'Ille-et-Vilaine.

²⁶⁵ AD Maine-et-Loire, 4T8. Lettre de E. Brousse à Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique (Angers, 25 novembre 1880).

Cette lettre souligne à la fois les fragilités constitutives de l'entreprise de l'Inventaire et les obstacles conjoncturels auxquels elle se heurte aussi à l'échelle locale. Les propos du préfet de Maine-et-Loire signent l'impossibilité de la décentralisation de la Commission de l'Inventaire en commissions départementales. Ils corroborent les propos d'André Chastel qui dit à propos de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France : « Le programme était trop complexe [...]. On voyait mal comment une entreprise si minutieusement spécialisée serait étendue à la province »²⁶⁶.

3. Henry Jouin mandataire en Anjou pour l'Inventaire.

C'est probablement en raison de la lenteur et des difficultés de mise en place du processus à l'échelle locale, faille principale de l'entreprise de l'Inventaire au XIX^e siècle, qu'Henry Jouin est mandaté en 1877 par son administration pour réaliser sur place l'inventaire des musées d'Angers. En effet, une lettre signée par Philippe de Chennevières pour le ministre est adressée le 13 mars 1877 au maire d'Angers : il y manifeste son désir de voir l'inventaire du musée d'Angers publié dans les premiers volumes de l'Inventaire et il propose d'accréditer un membre de la commission pour aller le réaliser²⁶⁷. Le 14 mai 1877, c'est, sans surprise, Henry Jouin qui est envoyé par la commission à Angers²⁶⁸. Chennevières, très sensible, on l'a vu, à la question du catalogage de musées de province, mentionne, dans sa lettre au maire, l'absence de la collection Turpin de Crissé dans la *Notice* de Jouin et demande pour son mandataire la consultation de l'inventaire manuscrit entré depuis dans la documentation de la ville. La démarche est donc bien celle d'une recherche archivistique. Henry Jouin, bien connu du milieu culturel et artistique angevin, joue donc un rôle de médiateur entre l'Inventaire et la province. Cette collaboration mène à deux publications : celle, en 1881, d'une nouvelle notice du Musée d'Angers²⁶⁹ rééditée en 1887,

²⁶⁶ André Chastel, *L'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* [en ligne], 1964.

²⁶⁷ AM Angers, 2R2. Lettre de Philippe de Chennevières à Ernest Mourin, maire d'Angers (Paris, 13 mars 1877).

²⁶⁸ AM Angers, 2R2. Lettre de Philippe de Chennevières à Ernest Mourin, maire d'Angers (Paris, 14 mai 1877).

²⁶⁹ Henry Jouin, *Musée d'Angers : peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins, collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, musée David*, Angers, 1881.

et celle, en 1885, dans l'Inventaire général des richesses d'art de la France, du tome III des monuments civils uniquement consacré au musée d'Angers²⁷⁰.

La mission de Jouin en province est un succès. Pendant son séjour à Angers pour la réalisation de l'inventaire du musée, ses relations avec la municipalité sont nettement meilleures que ce qu'elles étaient en 1868-1869. Preuve du bon déroulé de l'entreprise, Albert Kaempfen (1826-1907), directeur des beaux-arts, envoie en 1885 au maire d'Angers un exemplaire de l'Inventaire accompagné de ses remerciements pour le bon accueil réservé au mandataire de la Commission pendant la durée de son travail : « L'auteur de la monographie des musées d'Angers ne m'a pas laissé ignorer qu'il avait reçu de la municipalité de cette ville un concours obligeant lors de la rédaction de son travail »²⁷¹. Le lendemain, une lettre du directeur est également envoyée aux conservateurs des deux musées d'Angers les remerciant là encore du « concours le plus obligeant » qu'a reçu de leur part l'auteur de la monographie²⁷². Le maire répond immédiatement et remercie le directeur des beaux-arts de cet envoi : en plus de ses remerciements, il annonce la construction d'une « nouvelle galerie annexe » au musée, « pour satisfaire au désir » que la direction avait exprimé, et pour laquelle il sollicite une aide financière²⁷³. Si l'extension n'est finalement pas réalisée, comme le regrette amèrement le fils du sculpteur²⁷⁴, il est toutefois intéressant de remarquer ici qu'à la faveur de l'édition du catalogage des musées d'Angers par l'Inventaire, les rapports de la direction avec l'administration en province se resserrèrent et la politique culturelle de la ville est dynamisée. Par ailleurs, en 1881, Henry Jouin assure la diffusion de son catalogue auprès de la municipalité de manière plus diplomatique et moins revendicatrice qu'au moment de l'édition de sa *Notice*. Il envoie une lettre où il fait « hommage » au maire et aux membres de l'administration municipale de son nouveau livret, et, par leur intermédiaire, à tous les Angevins : « Je n'ai pas à vous dire,

²⁷⁰ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome III* (Paris : Plon et Nourrit, 1885).

²⁷¹ AM Angers, 2R2. Lettre d'Albert Kaempfen, directeur des beaux-arts, à Alexis Maillé, maire d'Angers (Paris, 31 juillet 1885).

²⁷² AN, F/21/9654. Relations avec les départements : Maine et Loire. Lettre de Philippe de Chennevières, directeur des beaux-arts, à Jules Dauban, conservateur du musée d'Angers et à Victor Godard-Faultrier, directeur du musée Saint-Jean (1^e août 1885).

²⁷³ AM Angers, 2R2. Lettre d'Alexis Maillé, maire d'Angers, à Albert Kaempfen, directeur des beaux-arts (Angers, 5 août 1885).

²⁷⁴ AM Angers, 2R8. Lettre de Robert David d'Angers à Alexis Maillé, maire d'Angers (Paris, 11 mai 1887) : « Je n'ai pu oublier que depuis longtemps, on m'avait parlé, comme à ma mère, de la *prolongation de la galerie David* [Robert souligne], chose que nous attendions avec impatience. Malheureusement, on n'a pas donné suite à ce projet si impérieusement indiqué ».

Monsieur le maire, combien je suis heureux de pouvoir offrir par vos mains à mes compatriotes un livre populaire, à la portée de tous, et capable de faire apprécier la richesse de notre Louvre angevin »²⁷⁵. Il signe : « Henry Jouin, lauréat de l'Institut, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France ». On est loin du ton de la lettre du 27 juin 1868 où il exige auprès de René de Montrieux une contrepartie au don de son ouvrage : ici, il fait un hommage libre et plus désintéressé, ou du moins, moins stratégique, à la ville d'Angers, signe qu'il a obtenu une position parisienne qui lui donne satisfaction. L'administration angevine accepte son hommage et le conseil municipal, le 2 septembre suivant, décide d'envoyer des remerciements à l'auteur du catalogue²⁷⁶. L'érudition et l'ambition d'exhaustivité qui caractérisent ce nouvel inventaire réalisé à la fin des années 1870 concourent certainement au succès du livret : en 1887, une nouvelle édition est nécessaire (Lachèse et Dolbeau) et paraît pourvue d'un supplément pour la tenir à jour de l'enrichissement des collections produit par les envois de l'État, particulièrement important notamment en 1872²⁷⁷, le musée étant classé par l'administration des beaux-arts comme musée de premier rang²⁷⁸.

Henry Jouin conserve donc un lien particulier avec la ville d'Angers par le fait de ses éditions. Ces bonnes relations dureront jusqu'à la fin de sa vie : en 1901, il projette encore une nouvelle édition et envisage une refonte ambitieuse de son ouvrage. Dans une lettre adressée à l'imprimeur angevin J. Siraudeau en 1901, Henry Jouin rappelle les conditions de vente des trois dernières publications (1870, 1881 et 1887) ; il précise que « chacune des deux éditions a été tirée à 3050 exemplaires », et qu'elles lui ont rapporté chacune 1200 francs²⁷⁹. Mais là, le projet est plus important : il s'agirait d'un volume de 500 pages édité en in-8° et non pas en in-12, pour être plus « élégant ». Par ailleurs, dans une lettre de demande de subvention adressée au maire d'Angers, l'imprimeur indique que la nouvelle publication serait agrémentée de vingt planches des plus belles œuvres du musée et il

²⁷⁵ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à Jules Guitton, maire d'Angers (Paris, 18 juillet 1881).

²⁷⁶ AM Angers, 1D. Registre des délibérations du conseil municipal, 2 septembre 1881.

²⁷⁷ Parage, *L'État et la mise en valeur des musées de province sous la III^e République...*, annexe : tableau des envois de l'État en 1872. Le musée d'Angers obtient 17 nouvelles œuvres de l'État en 1872.

²⁷⁸ Parage, *L'État et la mise en valeur des musées de province sous la III^e République...*, p. 25 : « Le classement des musées établi à l'occasion de l'envoi de 1872 sert de base aux envois annuels des œuvres acquises par la Direction des beaux-arts. Angers et Rennes, musées de première classe, reçoivent chacun neuf tableaux envoyés par la Direction des beaux-arts entre 1871 et 1878 ».

²⁷⁹ AM Angers, 2R17. Lettre d'Henry Jouin à J. Siraudeau, imprimeur (Paris, 16 octobre 1901).

précise que l'idée de cette édition vient d'Henry Jouin lui-même²⁸⁰. Si cette réédition ne voit jamais le jour, le projet en est au moins significatif de l'attachement persistant de Jouin pour le catalogue du musée d'Angers et reflète une véritable préoccupation et un profond intérêt de l'auteur pour le sujet. « Je suis l'homme du livre et de la méthode. Les corrections au texte que vous aurez reçu [*sic*] de ma main seront très rares », écrivait-il à son nouvel imprimeur, en 1901 ; derrière la forfanterie, le constat est assez exact et la réalisation des inventaires à partir de 1877 se caractérise effectivement par une recherche de rigueur et d'efficacité motivée par un véritable souci d'utilité publique.

C. Résultats : dénombrer pour conserver.

L'entreprise de l'Inventaire, en dépit des difficultés rencontrées à l'échelle locale, produit des effets précis au niveau local et au niveau national : à Angers par exemple, elle sert de modèle pour la réalisation d'un nouveau catalogue, plus complet, des collections d'art angevines. À l'échelle nationale, l'Inventaire contribue à faire progresser la politique en faveur de la protection du patrimoine et a sa part dans la construction de la loi de 1887 sur la protection du patrimoine.

1. Présentation de l'entreprise et des publications obtenues.

La Commission de l'Inventaire connaît une activité très irrégulière [Annexe 8, p. 355 : fréquence annuelle des séances de la Commission]. Le registre des délibérations contient les procès-verbaux de soixante-dix séances réparties inégalement dans la vingtaine d'années qui sépare la première et la dernière réunion, le 22 avril 1874 et le 13 juillet 1893. La fréquence des séances de la Commission de l'Inventaire est le reflet de son activité. À partir d'avril 1874 et pour la première année de son existence, elle se réunit avec une grande régularité avec une moyenne de deux séances par mois, majoritairement le vendredi qui est le jour de la semaine choisi, sur l'ensemble de la période, pour 55 des 70 séances (soit 78%), ce qui est le signe qu'un certain rituel se met en place. Cependant, à partir du début de l'année 1875, il semble que l'échec de l'exposition des portraits de

²⁸⁰ AM Angers, 2R17. Lettre de J. Siraudeau à Charles Bouhier, maire d'Angers (Angers, 12 novembre 1901).

province que projette Chennevières porte un coup d'arrêt à l'activité des membres : la fréquence des réunions diminue fortement. En 1876, la Commission ne se réunit que deux fois. C'est l'organisation de l'exposition des Portraits nationaux à partir de 1877, et notamment au début de l'année, quand le projet est proposé et élaboré, qui redonne de la vigueur au service : la Commission atteint le record de vingt et une séances cette année-là [Annexe 8, p. 355 : fréquence mensuelle des séances de la Commission]. Il apparaît donc que la Commission est animée surtout par les projets de l'impétueux directeur des beaux-arts, et que ses réunions sont plus suscitées par des projets d'exposition que par la publication des volumes qui sont le fruit d'un travail davantage lent et solitaire. Le départ du marquis de Chennevières en mai 1878 coïncide avec la diminution drastique des séances de la Commission, ce qui est un signe éloquent du rôle de la personnalité du directeur dans le maintien de son activité. Du côté des publications de l'Inventaire, Aline Magnien recense vingt et un volumes publiés par le service entre 1878 et 1913²⁸¹. La table analytique détaillée des trois premières publications illustre le fonctionnement mis en place par les membres qui se répartissent les monuments à inventorier. Les notices sont ainsi très individualisées, signées et datées [Annexe 10, p. 357 : descriptions des trois premières publications]. La cessation des réunions de la Commission de l'Inventaire en 1893 ne marque pas cependant l'arrêt complet des publications qui s'étirent jusqu'au début du XX^e siècle. Henry Jouin indique la parution de douze tomes de l'Inventaire en 1893²⁸². Les publications postérieures concernent essentiellement la liquidation, décidée par un comité chargé d'examiner l'avenir de l'Inventaire en 1893, des volumes qui étaient en cours de préparation mais non publiés. Ainsi l'Inventaire général des richesses d'art de la France se présente-t-il dans tout l'idéalisme qui le caractérise mais qui survit difficilement à ses difficultés structurelles comme au départ de son instigateur, P. de Chennevières. L'entreprise a néanmoins le mérite de produire des résultats certains : au niveau local, en améliorant la recherche sur les œuvres et en donnant une impulsion à la rédaction des catalogues des musées de province ; au niveau national, en dynamisant la réflexion au sujet de l'établissement d'une législation pour la conservation du patrimoine.

²⁸¹ Aline Magnien, « Comment s'est développé l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France », *La Revue administrative*, Presses Universitaires de France, t. 51, 1998, p. 426-434 (427).

²⁸² Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 62.

2. La nouvelle notice du musée d'Angers : un catalogue local sur le modèle de l'Inventaire national.

Lorsque Henry Jouin écrit en 1874 à la Commission des beaux-arts pour proposer de se charger de la rédaction de tous les inventaires des musées de province sur le modèle du catalogue d'Angers, il érige ce dernier en modèle du genre. Cependant, un nouveau travail est nécessaire quelques années plus tard et donne lieu à une nouvelle publication d'un inventaire corrigé. Cette nouvelle publication illustre le rôle du service de l'Inventaire dans le perfectionnement des catalogues de musées de province. Ce nouveau livret, ainsi que la monographie à laquelle il donne lieu dans un volume de l'Inventaire quatre ans plus tard, sont intéressants à étudier en regard, comme l'exemple de l'impact local que peut avoir l'entreprise nationale de l'Inventaire.

La première publication en 1881 est celle du catalogue du musée à Angers²⁸³, édition locale, tandis que la seconde, en 1885, prend place dans le vaste recensement des monuments civils de la province entrepris pour l'Inventaire national²⁸⁴, mais les liens entre les deux sont explicites. D'abord, la première page du livret de 1881 porte cette dédicace à Chennevières et à ses collègues : « À Monsieur le Président, aux membres de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, je dédie ce livret du musée d'Angers rédigé sur le plan de la publication de l'*Inventaire* ». Ensuite, la préface indique le lien étroit qu'entretient le catalogue avec l'Inventaire. Cependant, tout en revendiquant une filiation certaine avec le modèle centralisé, le catalogue est marqué par son ancrage local, en particulier dans les quatre premières pages de la préface que Jouin dédie bien sûr au sculpteur David d'Angers. Ainsi, après avoir, fidèle à lui-même, loué les mérites de l'artiste et la rare richesse des collections de la galerie qui fait « l'intérêt exceptionnel » du musée d'Angers, l'auteur explique la méthode de classement mise en œuvre dans la notice de la galerie David, qui est sensiblement la même que dans le livret de 1870 (certaines phrases sont même tout à fait identiques) et auxquelles s'ajoutent, là encore, la liste des œuvres du sculpteur qui manquent au musée²⁸⁵. Pour la galerie David donc, on retrouve Henry Jouin quasi-intégralement. Cependant, c'est dans le traitement des autres

²⁸³ Henry Jouin, *Musée d'Angers : peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins, collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, musée David*, Angers, 1881.

²⁸⁴ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome III*.

²⁸⁵ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. VII.

collections du logis Barrault que son évolution est perceptible et que se manifeste la douzaine d'années qui sépare la réalisation des deux catalogues. Le texte devient le singulier reflet de la transformation de l'auteur, qui n'est plus simplement le chantre du génie angevin et de la gloire de David d'Angers : il revendique en effet sa filiation avec l'œuvre de l'Inventaire et sa participation à la grande entreprise nationale de recension des collections de province. En pratique, comme l'indique la préface, l'influence de l'Inventaire s'incarne dans le classement des tableaux et des sculptures de la collection du musée. Celui-ci se fait désormais selon les normes édictées par la Commission²⁸⁶ (École française ; Écoles d'Italie ; École espagnole ; École allemande ; École flamande ; École hollandaise ; École anglaise, suisse, russe, etc., et ordre alphabétique seulement à l'intérieur des sections), même si une légère entorse y est faite avec l'incontournable section des artistes angevins que l'auteur ajoute après les artistes de l'École française, toujours justifiée par l'intérêt particulier que représentent les œuvres des « compatriotes »²⁸⁷. Au-delà de l'économie du classement des œuvres, le fait de reprendre le plan de l'Inventaire revient pour Jouin à souscrire explicitement au constat formulé par l'administration des beaux-arts sur les lacunes des catalogues de musées de province. « Autant de rédacteurs, autant de méthodes, ou plutôt, absence de méthode »²⁸⁸ déplore-t-il en faisant écho à la phrase d'Henri Houssaye, un an plus tôt : « Dans certains musées, le catalogue n'existe pas, l'inventaire même est incomplet, les tableaux sont mal classés »²⁸⁹. Par ailleurs, sans revenir sur sa rédaction du livret de 1870, qu'il cite cependant dans la bibliographie des précédents catalogues du musée²⁹⁰, il indique que par la publication de ce nouveau livret sur le modèle de l'Inventaire il souhaite susciter des « imitateurs »²⁹¹. Il rappelle les modèles de catalogue publiés par les administrateurs parisiens depuis Villot²⁹², se plaçant de la sorte dans le giron centralisateur du musée du Louvre. Il plaide pour la continuation de son œuvre dans les autres départements dans le but d'accomplir le recensement complet : « Si notre exemple est suivi, les livrets des musées de province, complétant la grande publication de

²⁸⁶ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. XII.

²⁸⁷ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. XIV.

²⁸⁸ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. XIII.

²⁸⁹ Henri Houssaye, « Les musées de province », *Revue des deux mondes* 50e année, n° XXXVIII (1880), 547-65 (559).

²⁹⁰ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. VII.

²⁹¹ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. XIII.

²⁹² *Ibidem* : en plus de Frédéric Villot, il cite Eudore Soulié, Léonce de Tauzia, Frédéric Reiset, Philippe de Chennevières, Louis Clément de Ris, Henry Barbet de Jouy et Alfred Darcel.

l'Inventaire, seront pour ainsi dire une édition réduite et populaire de ce Livre d'or de nos richesses d'art »²⁹³. C'est clair : il poursuit bien la politique de fragmentation du catalogue national encouragé par l'administration centrale. Intéressant exemple, dans l'étude de cette préface, de la modification de perspective et du changement d'échelle produit par le déplacement de l'auteur à Paris et par sa nouvelle activité à la direction des beaux-arts : l'orientation n'est plus seulement angevine et la focale part du local pour atteindre le national.

Outre la démarche, un nouvel aspect caractérise ce nouveau travail d'inventaire de Jouin dans la méthode des publications de 1881 et de 1885 : c'est l'érudition qui s'incarne dans le remarquable souci de rigueur formelle. Apparat scientifique et précision de la démarche caractérisent en effet l'un et l'autre ouvrages. Dans les 450 pages de la publication du volume de *l'Inventaire* de 1885, c'est particulièrement saillant : la table des matières reflète la précision de la méthode et la prétention à l'exhaustivité. D'une part, le musée est réparti en quatre parties correspondant aux différents ensembles : I. Musée de peinture et de sculpture, II. Musée David, III. Cabinet Turpin de Crissé, IV. Musée Saint-Jean. L'ajout des deux dernières collections, le cabinet Turpin et le musée Saint-Jean, absentes dans le précédent catalogue, constituent la véritable mise à jour opérée dans cette publication. Chennevières d'ailleurs soulignait précisément dans sa lettre au maire d'Angers que la collection Turpin était absente de la *Notice* de 1870 et demandait son ajout²⁹⁴. Pour la réalisation de l'inventaire de ce cabinet, Henry Jouin demande l'avis de la Commission centrale au sujet de la classification des œuvres, ce qui est le signe, s'il en fallait encore un, de son souci d'agir toujours avec l'aval de l'administration centrale des beaux-arts²⁹⁵. C'est donc un recensement complet et inédit de la totalité des collections artistiques de la ville d'Angers qui est opéré en 1885 quand le catalogue de 1881, en comparaison, ne comprend que les deux premières parties. Pour chacune de ces quatre parties, une notice introductive précise et documentée retrace l'histoire de la collection et est pourvue d'un assez remarquable appareil de notes de bas-de-page ainsi que d'une bibliographie. Par ailleurs, l'inventaire, comme le catalogue de 1881²⁹⁶, comprend un « supplément » qui

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ AM Angers, 2R2. Lettre de Philippe de Chennevières à Ernest Mourin, maire d'Angers (14 mai 1877).

²⁹⁵ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 19 mai 1890, p. 76 : « Monsieur Jouin consulte la Commission sur l'ordre à adopter dans l'inventaire du cabinet Turpin de Crissé, à Angers, aucune collection similaire n'ayant été décrite jusqu'à ce jour ».

²⁹⁶ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. 301.

intègre les « ouvrages entrés dans les galeries pendant l'impression²⁹⁷ ». Pour parachever ce caractère d'érudition qui préside à l'élaboration et à la structure du volume, une très abondante « table alphabétique-analytique » est réalisée par les soins d'Henry Jouin et s'étend largement de la page 365 à la page 446. Cette « table » est plus précisément un index très fourni des noms propres des œuvres et des personnes mentionnées dans le volume : elle dresse la liste alphabétique d'un grand nombre de noms et donne aussi, avant le numéro de page, des informations sommaires concernant l'œuvre ou le personnage. Elle constitue ainsi un outil très efficace d'exploration dans l'ouvrage : le manuel de l'inventaire devient alors véritablement un « instrument de recherche, et non un instrument historique »²⁹⁸, selon l'expression qu'emploie J. Lauvernier pour caractériser les travaux de J. Garnier à la même époque : la distinction qu'opère l'historienne a l'avantage de souligner que l'inventaire se conçoit comme un outil d'administration et de recherche pour le présent, et non simplement un état de la production artistique du passé. En effet, si la réalisation d'inventaire-sommaire est très ancienne en France²⁹⁹, elle prend une autre envergure au XIX^e siècle et accompagne l'uniformisation des travaux érudits. La réalisation d'un index, comme la pratique des notes de bas-de-page, existe déjà dans le livret de 1881 avec une « Table des Auteurs, des Donateurs et des Personnages représentés au musée d'Angers³⁰⁰, mais dans une version plus succincte : il s'agit plus simplement d'une liste alphabétique de noms et de renvois par les numéros de pages, sans prétention « analytique » comme dans l'Inventaire.³⁰¹ Ce choix révèle aussi ici, par son étendue et sa précision, l'exigence à laquelle se soumet l'auteur, son inclination et son aptitude pour l'exercice intellectuel du classement. Toutefois, dans son activité à envergure nationale, Henry Jouin ne se départ pas d'une préférence locale assumée qui transparait dans ses publications sur le musée d'Angers, notamment par le traitement distinct des artistes angevins et par l'insistance portée sur les collections de la galerie David.

²⁹⁷ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome III*, p. 327.

²⁹⁸ Lauvernier, « Classer et inventorier au XIX^e siècle... », p. 579.

²⁹⁹ Lauvernier, « Classer et inventorier au XIX^e siècle... », p. 466 : « L'histoire des index, tables des matières et autres systèmes permettant de trouver une référence dans un livre commence à proprement parler à la fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e siècle ».

³⁰⁰ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. 283-299.

³⁰¹ Jouin, *Musée d'Angers...*, p. 468 : « L'inventaire quittait la forme de la simple liste pour pénétrer l'univers de l'instrument de recherche ».

Ainsi, avec l'activité qu'il mène pour l'Inventaire depuis son entrée dans l'administration des beaux-arts à la fin de l'année 1874, Henry Jouin s'inscrit explicitement dans l'entreprise de catalogage d'envergure nationale qui anime le ministère des beaux-arts depuis le second Empire : on a cité le *Répertoire archéologique* dirigé par Quatrebarbes à Angers, mais on peut aussi évoquer le *Dictionnaire topographique de la France* qui commence à paraître en 1861 sous la responsabilité du Comité des Travaux Historiques, une des plus fructueuses entreprises d'inventaire à l'échelle locale, qui vise à « donner une description complète de la France, département par département »³⁰². En reprenant à son compte les problématiques de la politique de la Commission de l'Inventaire, Jouin illustre les liens qui ont pu se nouer entre l'administration centrale de l'Inventaire et les provinces, mais aussi les aléas de cette collaboration, aléas si importants qu'ils ont été pour beaucoup dans l'abandon définitif de l'entreprise. Dans sa noble ambition scientifique, la commission centrale et ses membres parisiens semblent n'avoir pas suffisamment évalué la réalité du terrain et les multiples difficultés rencontrées à l'échelle locale ; aussi Aline Magnien propose-t-elle d'appliquer aux promoteurs de l'Inventaire du XIX^e siècle cette phrase d'André Chastel à propos des premiers inspecteurs de Monuments historiques :

L'historien, qui n'était pas archéologue, pouvait concevoir une magnifique opération de recensement indispensable à une saine politique de préservation ; mais il n'avait pas pris la vraie mesure du problème, il ignorait la profondeur et la complexité des situations concrètes, il n'avait pas saisi le patrimoine dans l'espace.³⁰³

En dépit des difficultés rencontrées et de son inachèvement, l'entreprise de l'Inventaire contribue pleinement à l'émergence d'une politique et d'une législation en faveur de la conservation du patrimoine.

3. Pour une loi de sauvegarde du patrimoine.

L'Inventaire des richesses d'art de la France a partie prenante dans la construction d'une législation pour la sauvegarde du patrimoine. La meilleure conservation des œuvres

³⁰² Robert Fox, « Learning, Politics and Polite Culture in Provincial France: The Sociétés Savantes in the Nineteenth Century », *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 7, n° 2/3 (1980) : 543-64, p. 548, traduit de l'anglais par O. Chabridon.

³⁰³ André Chastel, « La notion de patrimoine » dans Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire - L'État - Le patrimoine*, p. 425, cité par Magnien, « Comment s'est développé l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France », *La Revue administrative...*, p. 427.

d'art a toujours été un enjeu lié à la réalisation des inventaires des collections des musées de province, comme le formulait notamment Arsène Houssaye dans son rapport vu plus haut, et Chennevières le rappelle quand il expose aux sociétés savantes sa politique artistique reposant sur le diptyque conservation/enseignement. Cependant, l'institutionnalisation de l'Inventaire des richesses d'art s'accompagne très significativement d'une réflexion autour de l'élaboration d'une législation sur la préservation du patrimoine. En effet, le 16 février 1877, « M. le Directeur [Chennevières] annonce la création d'une sous-commission composée mi-partie de membres de la Commission des monuments historiques et de membres de l'Inventaire dans le but de procéder à l'étude d'une législation des beaux-arts en France »³⁰⁴. Le procès-verbal précise qu'est donné lecture du projet de loi italien sur la conservation du patrimoine : ce projet de loi est peut-être celui présenté devant le parlement italien en 1872³⁰⁵. Le modèle étranger est intéressant à souligner : si l'Italie ne se dote pas d'une législation unifiée sur la conservation du patrimoine avant le XX^e siècle, le souci de la sauvegarde des biens culturels est présent très tôt : David Alcaud souligne « l'intensité et la diversité des interventions publiques dans le secteur culturel en Italie dès le Risorgimento », et que la culture en Italie fait bien « l'objet d'un investissement politique majeur dans le contexte de l'unité italienne »³⁰⁶. Andrea Emiliani précise le cadre de l'émergence des réflexions sur le patrimoine en Italie et fait également un lien avec l'unification nationale :

Après l'unification de 1860, l'État italien fut amené, du moins en certaines occasions déterminantes, à étudier et consulter les lois des gouvernements antérieurs, afin d'élaborer dans le nouveau contexte national des modèles de réglementation dans le domaine de l'art ; ce travail, comme l'on sait, fut complété après la conquête de Rome en 1870³⁰⁷.

³⁰⁴ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 16 février 1877, p. 41.

³⁰⁵ David Alcaud, « Patrimoine, construction nationale et inventions d'une politique culturelle : les leçons à tirer de l'histoire italienne », *Culture & Musées*, t. 9, 2007, p. 39-68 (47) : « La dimension nationale contribue également à susciter peu à peu un intérêt pour le patrimoine. Le contexte général de l'époque est marqué par le « nationalisme archéologique » (Emiliani, 1973). Ainsi, un projet de loi relatif à la conservation des monuments et objets d'art est présenté en 1872 par le gouvernement devant les Chambres. Au Sénat, le ministre de l'Instruction publique déclare que l'Italie a la charge d'un « véritable patrimoine national » qui appelle de « justes devoirs de conservation et de protection. »

³⁰⁶ Alcaud, « Patrimoine, construction nationale et inventions d'une politique culturelle... », p. 39-68 (39).

³⁰⁷ Andrea Emiliani, « La protection du patrimoine artistique en Italie : survol historique », in *Les voyages : rêves et réalités : VIIe Entretiens de la Garenne Lemot*, éd. Jackie Pigeaud, Rennes, 2008, p. 143-154.

C'est donc à partir de cette même décennie 1870 que les administrateurs italiens réfléchissent, eux aussi, à une réglementation en matière patrimoniale, même si son aboutissement est empêché jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour diverses raisons³⁰⁸. Les situations des deux pays sont cependant nettement dissemblables et il est évident que les législations ne peuvent pas être identiques. C'est d'ailleurs ce que soulignent les membres de la Commission : « [La Commission] s'en remet à la sous-commission du soin de préparer une loi conforme à l'esprit du pays »³⁰⁹. « Conforme à l'esprit du pays », c'est-à-dire probablement conforme à l'histoire française marquée par la récente période révolutionnaire, les nationalisations massives d'œuvres d'art et de monuments et la fragmentation des collections artistiques introduite par la législation, notamment par l'arrêté Chaptal du 1^e septembre 1801 portant création de quinze musées dans des villes de province. Le souci que les membres porte à l'établissement d'une législation proprement française est aussi à mettre au compte de l'émergence de nationalismes culturels et d'une rivalité internationale sur le plan symbolique dont parle M. Passini³¹⁰. Le rapprochement proposé par la Commission avec le cas italien où les réflexions autour de la sauvegarde du patrimoine accompagnent la construction nationale, même si elles ne donnent pas lieu à l'édiction d'une loi, reste fort éclairant : la dimension politique est fortement inscrite dans ce processus commun aux deux états. De l'élaboration de la loi sur laquelle les membres de la sous-commission sont invités à travailler en 1876, il semble que le service de l'Inventaire ait été progressivement écarté : la période la plus longue d'inactivité de la Commission de l'Inventaire se situe justement entre le début de l'année 1884 et la fin de l'année 1890, ce qui donne une durée de quasiment sept années d'inaction [Annexe 8, p. 355]. La commission des monuments historiques est, elle, chargée de l'élaboration de la loi, même si les contacts entre les deux commissions peuvent exister par l'intermédiaire des membres qui appartiennent à l'une et l'autre. En effet, par exemple, lors de la séance du 10 avril 1879 de la Commission de l'Inventaire, au début de laquelle il est rappelé que les membres ne se sont pas réunis depuis un an, Émile Boeswillwald, (1815 -1896) architecte, inspecteur général des monuments historiques, membre de la commission des monuments historiques et de celle de l'Inventaire depuis 1877, rappelle « qu'un projet de loi a été soumis au conseil supérieur

³⁰⁸ Alcaud, « Patrimoine, construction nationale et inventions d'une politique culturelle... », p. 44-45.

³⁰⁹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 41.

³¹⁰ Passini, *La fabrique de l'art national...*, p. 2-3.

des beaux-arts, en vue de la conservation des monuments historiques et des objets d'art ; ce projet a été élaboré ensuite par la commission des monuments historiques ». Le texte du procès-verbal ajoute : « Il y aurait un intérêt pressant à ce qu'il ne fût pas perdu de vue »³¹¹. Ainsi, s'il est permis de penser que certains membres de l'Inventaire ont été individuellement associés aux réflexions menant à l'édiction de la loi de 1887, il est certain que la commission de l'Inventaire n'a pas un rôle prépondérant dans son élaboration. Mais ce que montre la création de cette sous-commission au sein du service de l'Inventaire en 1876, c'est bien que la Commission s'inscrit volontairement dans le projet et le débat autour d'une législation pour la conservation du patrimoine à l'échelle nationale. Car avant l'édiction de la loi, c'est l'Inventaire qui tient lieu d'outil de sauvegarde pour la conservation du patrimoine, comme le remarque plus tard Henry Jouin :

La publication de l'*Inventaire* décidée en 1874, alors qu'aucune loi de conservation de nos œuvres d'art n'avait été promulguée, comporte l'inscription, dans une même monographie, de tout ce que renferme l'édifice inventorié. C'était alors la seule sauvegarde, le seul classement dont l'État pût faire bénéficier les monuments ou les objets appartenant à la nation, aux départements ou aux communes³¹².

Le terme de sauvegarde employé ici est symptomatique et éloquent. Le souci est bien de préserver les édifices et les objets d'art de l'incurie, de la destruction et de la vente. D'ailleurs, cela s'observe concrètement à l'égard du patrimoine des hôpitaux. En effet, le 4 juillet 1879, Louis de Ronchaud, président de la séance, donne lecture d'une lettre qu'il projette d'adresser au secrétaire général de l'assistance publique « en vue d'empêcher à l'avenir l'aliénation d'objets d'art appartenant aux établissements hospitaliers »³¹³. La Commission, confrontée à des cas de vente d'œuvres d'art par les administrateurs des hôpitaux, décide de faire inscrire immédiatement le patrimoine de ces établissements pour le protéger³¹⁴. Cette préoccupation est toujours présente lors de la séance du 5 décembre 1879 durant laquelle Georges Berger rappelle l'urgence d'inscrire à l'Inventaire le patrimoine hospitalier « pour empêcher l'aliénation des œuvres d'art » que les

³¹¹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 61.

³¹² Jouin, *L'art et la Province...*, p. 62.

³¹³ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 67 : « La Commission exprime l'avis que cette lettre, dont elle approuve les termes, devrait être au ministre de l'Intérieur ».

³¹⁴ *Ibidem* : « M. de Montaiglon propose de faire dresser un inventaire spécial et immédiat dans les établissements hospitaliers ».

établissements conservent³¹⁵. À cette inquiétude, le président de la séance, L. de Ronchaud, donne une double réponse : il indique d'abord que des instructions ont été données aux préfets pour la constitution de commissions départementales de l'Inventaire, considérées comme des moyens d'éviter la dégradation du patrimoine à l'échelle locale ; ensuite, il annonce que « le projet de loi ayant pour objet d'empêcher l'aliénation des objets d'art placés dans les monuments publics a été présenté en 1878 à la Chambre des députés »³¹⁶. Ce que montre cette réponse de L. de Ronchaud, surtout lorsqu'on connaît la mauvaise fortune des commissions départementales dans certains départements, c'est bien que l'Inventaire ne suffit pas pour assurer la sauvegarde du patrimoine national, et qu'une loi est indispensable. C'est probablement en raison des circonstances politiques qui marquent la fin de la décennie 1870 et le début de la décennie suivante, avec l'arrivée de Jules Ferry puis la formation de l'éphémère ministère des arts d'Antonin Proust, qu'il faut attendre 1887 pour que paraisse la législation attendue.

C'est bien la loi de 1887 intitulée « Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique »³¹⁷ qui donne à l'action de l'Inventaire un prolongement et un aboutissement en matière de conservation du patrimoine. Elle introduit le classement des monuments immeubles « par nature ou par destination » et indique dans l'article 4 : « L'immeuble classé ne pourra être détruit, même en partie, ni être l'objet d'un travail de restauration, de réparation ou de modification quelconque » sans l'autorisation du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts. Le chapitre II de la loi applique les mêmes précautions aux objets mobiliers « appartenant à l'État, aux départements, aux communes, aux fabriques et autres établissements publics, dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt national » (article 8) : leur classement les rend « inaliénables et imprescriptibles » (article 10) et fait qu'il ne peuvent être « restaurés, réparés ni aliénés par vente, don ou échange qu'avec l'autorisation du ministre » (article 11)³¹⁸. Cette nouvelle législation a une incidence sur l'*Inventaire* qui se voit allégé de sa tâche de recensement du petit patrimoine des églises qu'un « classement

³¹⁵ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 70 : « À en juger par ce qui se passe dans le voisinage des Pyrénées, ces édifices seront bientôt dépouillés complètement si l'on ne dresse pas, pendant qu'il en est encore temps, l'inventaire des objets qui s'y trouvent ».

³¹⁶ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 70.

³¹⁷ « Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique », *Journal officiel de la République*, 31 mars 1887.

³¹⁸ *Ibidem*.

manuscrit » suffit désormais à protéger légalement de la destruction et de l'aliénation³¹⁹. L'entreprise de recensement de la direction des beaux-arts perd une partie de son intérêt de ce fait. D'où le fait qu'Henry Jouin souligne un certain changement dans l'orientation de l'Inventaire qui se concentre, à partir de la promulgation de la loi, sur les monuments les plus importants en infléchissant son ambition scientifique :

Mais les peintures anciennes ou modernes [...], les monuments des siècles passés, [...] les pièces rares des trésors que gardent les fabriques méritent davantage. Leur description importe. La science, la critique tireront profit de la statistique rapide de ces chefs-d'œuvre. Réduit à de justes proportions, l'*Inventaire des richesses d'art* pourrait être achevé, sans doute, en peu d'années et sans grands sacrifices³²⁰.

Les termes scientifiques dominant et soulignent le changement de cap qui se dessine au moment où la loi de 1887 dédouble le travail de l'Inventaire et rend son activité superflue. Le terme de « statistique » est intéressant à relever : il s'apparente à la réalisation d'études quantitatives sur la production artistique sur les territoires, ce qui fait de l'Inventaire non seulement un instrument de recherche dans le patrimoine de l'État à l'échelle de tous les départements mais aussi le reflet quantitatif de la production artistique dans les différentes provinces, les rendant sujettes à l'étude et à la comparaison à l'échelle nationale. Cette inflexion dans le projet de l'Inventaire est d'ailleurs soulignée par les membres de la Commission le 29 juin 1893 lors d'une séance exceptionnelle : la réunion de la sous-commission chargée d'étudier les conditions nouvelles de publication de l'Inventaire³²¹. Il s'agit d'un moment-clé de l'histoire de l'Inventaire : cette réunion atteste des difficultés qui frappent l'entreprise depuis la fin des années 1870 ; elle cherche à préciser l'avenir de l'Inventaire au moment où le service est frappé de suspension en raison des critiques qui lui sont faites sur les rapports des budgets de 1891 et 1892 ; à ces critiques d'ordre financier s'ajoutent aussi des reproches adressés à l'entreprise sur sa lenteur d'exécution, sur ses erreurs dans ses réalisations et sur la démesure de son

³¹⁹ Jouin, *L'art et la Province...*, p. 62 : « La loi du 30 mars 1887 [...] rend désormais inutile la mention des œuvres de second ordre dans la publication de l'État ».

³²⁰ Jouin, *L'art et la Province...*, p. 63.

³²¹ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 29 juin 1893, p. 106 : assistent à la réunion messieurs Agénor Bardoux (président), Henri Delaborde, Adolphe Tétreau, Albert Kaempfen, Eugène de Rozière, Georges Lafenestre, Havard, Henry Roujon, Crost et Lalande (secrétaire).

projet³²². Henry Roujon, directeur des beaux-arts de 1891 à 1903, est chargé par Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique, « d'étudier l'affaire et de lui trouver une solution propre à concilier les désirs du parlement et les intérêts engagés »³²³. Henry Jouin, devenu secrétaire de l'École nationale des beaux-arts depuis 1891, n'a pas été nommé membre de la sous-commission mais il est invité à participer à la séance en tant que « l'un des collaborateurs actifs de la publication qu'il s'agit d'examiner », dans le but de « fournir à la Commission tous les renseignements techniques dont elle aurait besoin au cours de ses travaux »³²⁴. Il est intéressant de noter ce choix d'Henry Jouin, ce qui confirme le portrait que fait de lui Chennevières dans ses souvenirs : il est bien l'inlassable secrétaire et le fervent défenseur de la politique de l'Inventaire convoqué au moment du déclin du service pour apporter l'éclairage de son expérience à la sous-commission chargée de trouver une issue à sa situation. Le regard *a posteriori* porté sur la naissance de l'Inventaire au cours de la séance est intéressant : il est notamment précisé que l'année 1874, date de fondation de l'Inventaire, était une période de prospérité financière et que le marquis de Chennevières n'avait pas « à se préoccuper des questions d'argent »³²⁵ : cette considération est intéressante quand on connaît en effet l'enthousiasme du projet du marquis de Chennevières au moment de la création. À la question de savoir s'il y a lieu de poursuivre l'activité de l'Inventaire alors que la commission des monuments historiques est désormais chargée de rédiger des fiches des œuvres à protéger, Henry Jouin répond en rappelant la double ambition donnée au service de l'Inventaire dès le départ : non seulement il faisait œuvre de protection en recensant le patrimoine pour le rendre inaliénable en l'absence de loi, mais il faisait aussi œuvre d'éducation en donnant les informations techniques et scientifiques de l'œuvre avec précision et autorité. Il conclut en disant que « la loi de 1887 peut faire disparaître les préoccupations de conservation, mais il reste encore l'œuvre d'éducation »³²⁶. Le 17 novembre 1890 déjà, l'avenir de l'Inventaire faisait l'objet de discussions vives entre les membres de la Commission dont la légitimité à

³²² AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 29 juin 1893, p. 107 : « On reprochait notamment à la Commission de l'Inventaire, qui, cependant, avait publié douze gros volumes depuis son organisation par M. de Chennevières, de la lenteur, de nombreuses erreurs de classification et d'authenticité, et enfin le développement trop considérable de son œuvre ».

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 29 juin 1893, p. 106.

³²⁵ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 29 juin 1893, p. 107.

³²⁶ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 29 juin 1893, p. 108.

perdurer était ébranlée par les mesures de la loi de 1887. Parmi les arguments soulevés, celui de la scientificité de l'entreprise était déjà apparu : « La publication de l'Inventaire des richesses d'art de la France, œuvre d'érudition et de critique entreprise il y a quinze ans n'a rien de semblable à un catalogue »³²⁷. Cependant, cet argument ne suffit pas et l'Inventaire décline progressivement, après qu'il a tout de même été décidé d'achever les volumes en cours de réalisation avant que soit liquidée l'entreprise³²⁸.

Retracer l'histoire de la Commission de l'Inventaire dans son ensemble fait apparaître ceci que le rapport direct plus ou moins effectif qu'elle entretient avec les provinces permet de lui donner une connaissance précise des enjeux autour de la conservation du patrimoine à l'échelle locale, mais sa faiblesse structurelle lui impose un échec final et l'abandon progressif de ses publications qui demeurent inachevées. Finalement, l'Inventaire général des richesses d'art de la France, dans son ambition, ses réalisations et ses limites, demeure la meilleure incarnation de la politique des beaux-arts sous la direction de P. de Chennevières. Ce que montre l'histoire de l'Inventaire des richesses d'art de la France, à l'échelle de la Commission centrale comme à celle des commissions départementales, c'est le constat que fait M.-A. Sire dans son étude sur « La structuration de corps professionnels au service des monuments historiques » : « Il a fallu cette lente prise de conscience pour que les procédures mises en place prévoient de remplacer les précurseurs éclairés des sociétés savantes par des experts, ayant reçu une formation spécifique, et susceptibles d'engager leur responsabilité en cas de contentieux »³²⁹. Le passage du volontaire à l'expert est en effet ce qui permettra à une véritable politique patrimoniale d'émerger. Pour l'heure, elle reste fondée sur le recours aux bonnes volontés dans les provinces. De la même manière, quand il s'agit d'exposer l'art national aux yeux de la scène internationale, c'est aux amateurs, collectionneurs et propriétaires d'œuvres d'art que la direction des beaux-arts fait appel pour réunir à Paris l'exposition des Portraits nationaux pour l'Exposition universelle de 1878.

³²⁷ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 17 novembre 1890, p. 104.

³²⁸ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., dernière séance de la Commission, le 13 juillet 1893, p. 117-123.

³²⁹ Sire, « La structuration de corps professionnels... », p. 2.

TROISIÈME PARTIE.
EXPOSER L'ART NATIONAL :
LA MOSAÏQUE PROVINCIALE.

La France, parmi les nations modernes, comme la Grèce dans l'Antiquité, doit, si non la plus grande, du moins la meilleure part de sa gloire au rayonnement de son génie artistique ; et l'Exposition universelle a prouvé au monde que la démocratie française, comme jadis la démocratie athénienne, demeure le foyer de beauté auquel doivent venir se réchauffer et s'éclairer les monarchies et les empires qui avaient désappris le chemin de Paris.

Charles Maurice Couyba, *L'Art et la Démocratie*, Paris, Flammarion, 1902, p. 2.

Chapitre VII. Amateurs et musées dans les provinces.

À l'échelle locale, les lieux où s'exposent les œuvres d'art sont fragmentaires : ils sont aussi dispersés que le sont les collections des propriétaires amateurs d'art et une porosité s'observe entre les uns et les autres. Les valeurs de l'amateur, brillamment analysées par Charlotte Guichard pour le XVIII^e siècle, évoluent au XIX^e siècle au moment où elles deviennent « concurrencées par le sens péjoratif que prend le terme, avec le triomphe du régime de l'amateurisme à la fin du XIX^e siècle. L'amateur devient alors une figure paradoxale, qui incarne à la fois le bon goût du connaisseur éclairé et des divertissements dénués de valeur symbolique dans le monde de l'art »¹. Cependant, malgré cette inflexion marquée par l'historienne, Henry Jouin se définit lui-même comme un « amateur angevin » quand il caractérise le « cabinet » qu'il entend céder au musée d'Angers à la fin de sa vie. Collectionneur, Henry Jouin l'est à double titre : au titre de la collection de manuscrits qu'il se constitue dès la période angevine, puis au titre de celle des œuvres d'art que ses relations parisiennes lui permettent de réunir à partir de la fin de la décennie 1870. Envisager la figure d'Henry Jouin du point de vue de l'amateur et du collectionneur implique de se placer au carrefour de l'histoire de l'art et de l'histoire socio-culturelle. Cela implique également de se placer dans la lignée des travaux autour de l'histoire du goût dont l'historiographie est si féconde depuis les travaux pionniers de Francis Haskell. À propos de celui-ci, C. Guichard indique qu'il attribue aux amateurs un « rôle privilégié dans la définition des goûts et des modes artistiques » et qu'il fait des amateurs des « découvreurs à l'égal d'autres acteurs de l'espace artistique »². Ce détour par l'histoire des amateurs et des collectionneurs, puisque les deux apparaissent encore liés au XIX^e siècle, réunis sous le double vocable du goût subjectif et de l'érudition savante, implique aussi de dépasser le cadre de la décennie 1870 pour montrer Henry Jouin dans toute l'étendue de son activité d'amateur d'art, de l'amateur angevin à l'évergète parisien.

¹ Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, 2008, p. 350.

² Guichard, *Les amateurs d'art à Paris...*, p. 12.

A. L'amateur d'art et sa collection.

Pendant la décennie qu'il passe au sein de la direction des beaux-arts, Henry Jouin développe un réseau professionnel et administratif qui lui permet d'agir en faveur de sa ville natale qu'il n'oublie pas. D'autre part, à la faveur des recherches qu'il mène sur David d'Angers, il développe une collection personnelle de lettres et de documents autographes. Enfin, en s'autorisant une incursion hors de la décennie 1870, ses relations amicales lui permettent de se constituer un véritable cabinet d'amateur, marqué par sa spécialisation dans la sculpture contemporaine. La position de Jouin au carrefour des statuts d'administrateur et de collectionneur lui permet de se forger une identité d'« Amateur angevin » qu'il définit lui-même et qu'il choisit de mettre au service de la petite patrie. Un rapide détour du côté de l'histoire des amateurs d'art au XIX^e siècle est ainsi nécessaire afin d'envisager la figure d'Henry Jouin dans toute son envergure : parmi les qualificatifs d'historien, de critique, d'écrivain ou encore de journaliste qui ont pu lui être donnés, celui d'amateur apparaît probablement comme le plus significatif.

1. Qui est l'amateur ?

La figure d'Henry Jouin est intéressante à étudier au prisme de l'amateur d'art, selon les permanences observées depuis le début de la période moderne par les auteurs de l'ouvrage collectif *Érudits, collectionneurs et amateurs, France méridionale et Italie, XVI^e-XIX^e siècles*³. Le temps long est ici privilégié pour retracer les évolutions et les continuités dans l'histoire de l'art et du goût. Les grands traits saillants qui caractérisent l'amateur s'appliquent à Henry Jouin et sont très éclairants dans l'étude de son activité. Dans l'introduction de l'ouvrage, Emmanuelle Chapron et Isabelle Luciani identifient trois éléments déterminants pour l'amateur d'art, et le premier est que la culture apparaît comme un enjeu d'appartenance sociale et d'identification, *a fortiori* dans le contexte axiologique que le milieu catholique et les convictions morales d'Henry Jouin dessine : « L'érudition, qui mobilise des espaces de sociabilité et des pratiques partagées, apparaît alors comme un référent identitaire fort dans une société qui confond encore largement vertu et culture »⁴.

³ *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie (XVI^e-XIX^e siècle)*, Hélène Berlan, Emmanuelle Chapron, Isabelle Luciani, et Guy Le Thiec (dir.), Aix-en-Provence, 2017.

⁴ Chapron et Luciani, « Introduction », *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 17.

Pour Henry Jouin, jeune provincial frappé d'un lourd handicap, fils de menuisier et nourrissant une ambition littéraire, être amateur d'art est précisément un moyen de se rattacher à un groupe social intellectuellement prestigieux. Ce caractère construit est très significatif, et les historiennes l'observent déjà chez Ludovico Beccadelli (1501-1572), prélat bolonais du XVI^e siècle. Leur analyse de la figure de ce personnage révèle des similitudes frappantes avec celle qui nous occupe⁵. Entre Beccadelli et Jouin, même construction d'une image de soi autant que d'un patrimoine archivistique très contrôlé, bases d'une éventuelle postérité à venir ; même souci de valorisation, peu scrupuleuse de la vérité, de la mémoire d'un ancêtre ou d'un compatriote, démarche qui assure à l'auteur sa place dans un ensemble qui le dépasse et duquel il se revendique. Ce que montre cette comparaison, c'est bien le caractère éminemment construit de la constitution d'une collection d'archives qui revêt un enjeu identitaire très fort. En outre, dans le cas d'Henry Jouin, son travail sur David d'Angers est à double effet : il l'inscrit dans l'histoire du patrimoine angevin autant que dans une histoire nationale de l'art. Cette « identité urbaine » dont parlent E. Chapron et I. Luciani à laquelle le collectionnisme artistique fait appartenir est à la fois personnelle et collective, et cette double dimension marque la collection d'art de l'amateur elle-même, laquelle est à la frontière du privé et du public. En effet, les auteurs soulignent la valeur sociale et le caractère public de la collection d'art : « Aucune collection ne peut devenir un véritable vecteur d'identité si elle reste un fait privé »⁶. La collection, ensemble passif et construit d'œuvres d'art, d'autographes ou de curiosités, est montrée, exposée. De cette manière, elle est un moyen d'inscription dans des réseaux de sociabilité et d'érudition autre que ceux des sociétés savantes et tout aussi efficaces, et ces réseaux peuvent aussi se recouper : « Collective, l'érudition se pratique dans des réseaux d'échanges multiples, parfois contradictoires, inscrits dans des identités collectives

⁵ *Ibidem* : « Tous ces investissements ne sont pas seulement le reflet du goût d'un homme cultivé, qui baigne dans un riche climat intellectuel, mais visent à construire une image de soi et un patrimoine symbolique sur lequel appuyer le souvenir qu'il laissera à la postérité. En témoigne le soin avec lequel Beccadelli conserve les minutes de sa correspondance privée qui, moyennant un lourd travail d'autocensure, devra fournir le matériau d'une autobiographie épistolaire et le portrait impeccable d'un prélat de la réforme catholique. En témoigne également l'édition des lettres latines d'un ancêtre illustre, le sulfureux humaniste Panormita, elles aussi dûment expurgées et moralisées. En effet, l'investissement culturel comme signe d'appartenance sociale n'implique pas seulement l'individu : il convoque l'ensemble de la famille, voire de la petite patrie, à une époque où l'honneur de l'une et de l'autre est étroitement lié à la recherche d'une identité patricienne urbaine plus solide ».

⁶ *Idem*, p. 18.

complexes »⁷. Le lien entre société savante et collectionnisme se vérifie d'ailleurs en 1869, lorsque Henry Jouin propose à la Société d'Angers la création d'une commission chargée de la réunion des écrits de David d'Angers. Il n'est pas très risqué d'avancer que cette commission a initié la constitution de sa collection, au moins par la prise de contact avec ceux qui pouvaient détenir des manuscrits autographes du sculpteur, dont le fonds privé de la correspondance de Jouin est encore le reflet. Cependant, si la pratique de l'amateur local possède un caractère d'érudition et de scientificité, elle est aussi empreinte de ses goûts personnels, ce que l'exemple de Joseph de Cadolle (1812-1887) illustre bien : érudit local, spécialiste du patrimoine des églises, il est l'auteur, lui aussi, d'un inventaire « du mobilier des églises et un nombre réduit de peintures religieuses à Mudaison et à Marsilargues »⁸, qui, « s'il est extrêmement sérieux, est guidé par ses choix subjectifs, plus ceux d'un esthète que d'un historien d'art »⁹. Chez Henry Jouin s'observe la même tension entre scientificité et goût personnel dans sa pratique de l'inventaire du musée d'Angers qui est marqué par certains choix personnels, avant que la notice soit corrigée par l'adoption du modèle centralisé de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

Dans sa pratique de collectionneur, Henry Jouin manifeste, on l'a vu, un intérêt tout particulier pour les manuscrits autographes, en particulier pour ceux de David d'Angers qui l'intéressent dans le cadre de ses études. Cependant, le fonds privé Jouin comporte aussi des manuscrits de personnalités telles que Victor Hugo, Alphonse de Lamartine et Hector Berlioz. Charlotte Guichard analyse la fascination qui s'exerce pour la signature : ayant acquis un statut nouveau au XVIII^e siècle, elle prend une dimension nouvelle au XIX^e siècle qui accompagne l'individualisation du génie de l'artiste¹⁰. Avec la canonisation de l'auteur qui s'observe au XVIII^e siècle, se définit un nouveau « régime auctorial » accompagné d'une « fétichisation du document autographe et de la signature authentique »¹¹. Il en va de même pour les dessins de David d'Angers, objets de l'intérêt particulier d'Henry Jouin. Car même si les traces de sa collection de dessins sont peu éclaircies, il semble bien qu'il ait été en possession d'un certain nombre de dessins donnés par Robert David

⁷ *Ibidem.*

⁸ Alain Chevalier, « Joseph de Cadolle (1812-1887) : Itinéraire méconnu d'un amateur d'art montpelliérain du xix^e siècle », in *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 157-170 (168).

⁹ Chapron et Luciani, « Introduction », *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 22.

¹⁰ Charlotte Guichard, « La main et le geste. Signature et autographie au XVIII^e siècle », dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, 2014, p. 63-77 (63-64).

¹¹ Guichard, « La main et le geste... », p. 73.

d'Angers après la mort de sa mère en 1879, dans le but de les donner ensuite au musée municipal¹². Cet intérêt pour la trace de l'auteur caractérise aussi la valeur nouvelle assignée aux dessins depuis le XVIII^e siècle, lieux particuliers de « l'auctorialité » et trace immédiate du génie artistique¹³. Le même processus caractérise les œuvres d'art à la fin du XVIII^e siècle, favorisé par le pédagogisme des Lumières : « L'original perd de son intérêt au profit des moulages et des estampes »¹⁴. Ces étapes intermédiaires constituent le « cœur de la collection » selon les mots de Christine Lamarre¹⁵, et cela s'observe notamment dans le cas du musée David, conservatoire des plâtres et des terres cuites du sculpteur, dont on a vu qu'Émilie en soulignait l'importance dans une lettre à Henry Jouin¹⁶.

Enfin, E. Chapron et I. Luciani soulignent une nécessité d'institutionnalisation de la figure de l'amateur à travers son inscription dans des réseaux d'érudition : « L'activité érudite n'assure pas à elle seule la légitimité du savant. La reconnaissance naît d'institutions et de qualifications qui assurent la validité sociale d'une identité référant souvent à d'autres espaces de valeurs »¹⁷. Dans le cas d'Henry Jouin, après qu'il commence à s'intéresser aux collections du musée d'Angers et à l'œuvre de David, ayant pris contact avec la veuve de l'artiste, c'est-à-dire une fois que s'amorce son travail d'érudition, la « qualification » s'opère une première fois au moment de son inscription dans la Société savante d'Angers. Elle constitue une sorte d'« affiliation académique », à l'échelle locale, qui « confère une identité de groupe et suppose une maîtrise du jeu social, susceptible de mobiliser des affiliations multiples »¹⁸. C'est aussi le rôle que joue le Congrès des délégués des sociétés savantes qui, sous la tutelle de l'Institut, fédère les représentants des érudits locaux,

¹² Boidard, *Les dessins de Pierre-Jean David d'Angers...*, extrait de thèse communiqué par l'auteur et intitulé : « Les donations d'Émilie David (1812-1879) : le respect des consignes » : « Robert donna finalement la totalité des dessins lui appartenant, mais pour des raisons personnelles liées à des rapports conflictuels avec la Ville d'Angers, il choisit Henry Jouin, le biographe de son père, comme intermédiaire. Cependant, des malentendus et des zones d'ombre entourent ces donations ».

¹³ Guichard, « La main et le geste... », p. 74 : « La fascination pour la main s'exprime à travers le regard nouveau posé sur les dessins des artistes qui deviennent, dans la première moitié du XVIII^e siècle, un objet d'étude à part entière pour les savants. Le dessin autographe devient la trace du geste créateur, on y cherche les repentirs de l'artiste, car il permet de documenter l'activité créatrice ».

¹⁴ Chapron et Luciani, « Introduction », *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 23.

¹⁵ Christine Lamarre, « Des usages d'une collection publique à la fin du XVIII^e siècle (Dijon, 1776-1791) », in *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie...*, p. 189-200 (192).

¹⁶ Lettre d'Émilie David à Henry Jouin du 15 mars 1864, coll. part : « Comprenez bien surtout que ce qui donne à la galerie David son importance la plus réelle, c'est que *terres cuites* et *plâtres* sont des *modèles originaux* [Émilie souligne] bien supérieurs comme valeur artistique à des moulages ».

¹⁷ Chapron et Luciani, « Introduction », *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 18.

¹⁸ Chapron et Luciani, « Introduction », *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 19.

produit la « reconnaissance d'un collectif » et les fait participer d'un « référent civique » particulier, celui de l'appartenance au groupe de l'érudition nationale.

2. L'amateur dans la cité.

L'exposition du patrimoine dans les villes et à l'échelle locale : l'importance des amateurs. Outre qu'elle est à la fois le reflet du goût de l'amateur d'art, la collection est aussi un objet de connaissance qui possède une dimension publique ; E. Chapron et I. Luciani soulignent la dimension pédagogique que revêt la collection d'art de l'érudit local : « De l'amour de l'art à la fonction sociale de l'art, il existe donc un continuum qui peut emplir la vie de l'amateur et définir toute son identité »¹⁹. Une fois de plus, l'exemple de l'amateur se Joseph de Cadolle, déjà mentionné plus haut, constitue un élément de comparaison intéressant à cet égard : cet érudit local, fin connaisseur de l'art italien notamment, est engagé au service du public et défenseur du patrimoine local, en particulier celui des églises dans le sud de la France, par la rédaction d'inventaires. Le lien entre pratique d'amateur d'art et enjeu patriotique est certain : il est encore celui de l'attachement à la petite patrie « enclose dans la grande ». L'amateur d'art, dans son activité même à petite échelle, contribue à l'édification du monument de l'histoire de l'art nationale. Ce changement d'échelle est d'ailleurs parfaitement exprimé par Louis Clément de Ris. Charlotte Guichard le cite en introduction de son ouvrage sur les amateurs au XVIII^e, quand elle parle de l'amateur au XIX^e siècle qui incarne « une figure de la supériorité française »²⁰. Elle cite pour preuve un extrait des *Amateurs d'autrefois* de Clément de Ris qui se caractérise par un chauvinisme manifeste, inscrivant « le goût dans une caractérologie nationale »²¹ :

Énumérer les preuves de l'influence exercée par les Amateurs depuis l'origine de la monarchie équivaldrait à raconter l'histoire du goût en France, c'est-à-dire l'histoire même de notre patrie au point de vue intellectuel. [...] Pourquoi la France est-elle douée du génie du goût ? Pourquoi l'Allemagne ou l'Angleterre le possèdent-

¹⁹ Chapron et Luciani, « Introduction », *Érudits, collectionneurs et amateurs...*, p. 22.

²⁰ Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle...*, p. 10.

²¹ Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle...*, p. 11.

elles à un degré bien inférieur ? Questions de race et de tempérament qui se débent à l'analyse. Le fait existe : il est incontestable²².

Ce qui apparaît sous la plume de Clément de Ris, c'est bien que l'histoire du goût, qui se retrace à travers l'histoire fragmentée des amateurs français, dessine la grande mosaïque de l'histoire intellectuelle nationale. C'est d'ailleurs la tendance qui caractérise les publications de la période : outre les artistes, la tendance biographique de l'historiographie touche aussi l'« amateur » qui fait l'objet d'études synoptiques. Figure située à la frontière entre le collectionneur et le savant, il est le nouveau « spécialiste » de l'art dont la connaissance est forgée par le goût. Ainsi, à l'ouvrage *Les maîtres d'autrefois* que le peintre Eugène Fromentin (1820-1876) fait paraître l'année de sa mort, répondent *Les amateurs d'autrefois* publié par le conservateur du musée de Versailles, Louis Clément de Ris, l'année suivante : son ouvrage se conçoit comme une sorte d'histoire du goût artistique en France. Georges Lafenestre, membre fidèle de la Commission de l'Inventaire, est également l'auteur en 1900 d'un *Artistes et amateurs* où il consacre d'ailleurs un chapitre laudateur à la figure de Philippe de Chennevières, disparu l'année précédant la publication²³. Ces exemples de publication soulignent la prise de conscience dans l'histoire de l'art de l'importance de ces acteurs capitaux que sont les amateurs, spécialistes et collectionneurs et non pas praticiens de l'art.

Ce nouveau basculement vers l'échelle nationale permet de revenir au niveau de la politique centrale en matière culturelle. Comme le souligne encore le texte de l'introduction de l'ouvrage collectif *Érudits, collectionneurs et amateurs*, « l'inscription de la collection dans les dispositifs du savoir [...] peut établir plus visiblement un lien avec la politique patrimoniale des États au service du public »²⁴. De la collection de l'amateur au musée municipal, il n'y a qu'un pas.

²² Louis Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, Paris, 1877, p. 1-2. Cité par Guichard, *Les amateurs d'art à Paris...*, p. 11.

²³ Georges Lafenestre, *Artistes et amateurs*, Paris, 1900. « Le marquis de Chennevières (1820-1899) », p. 263-286 (263) : « Les artistes français, qu'ils le sachent ou non, perdent en lui le plus fervent de leurs admirateurs et le plus sûr de leurs amis, et les historiens de l'art national le plus libre et le plus clairvoyant de leurs doyens. La France, si elle est juste, devra le regretter et l'honorer, comme un de ses fils les plus pieux, comme l'un de ses enfants qui, en des jours difficiles, l'aura le plus loyalement et le plus utilement servie ».

²⁴ *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie (XVIe-XIXe siècle)*, éd. Hélène Berlan, Emmanuelle Chapron, Isabelle Luciani, et Guy Le Thiec, Aix-en-Provence, 2017.

B. Les musées de province et la capitale.

Les musées de province concentrent les intérêts convergents de l'État, auteur des envois d'œuvres d'art vers les provinces, et des amateurs d'art qui entendent consacrer la renommée de leur collection en lui faisant intégrer les collections publiques. Les musées sont l'espace civique par excellence. Ils sont « une école pour le public » selon la formule de Jules Ferry²⁵. Ils incarnent la responsabilité de l'État en matière culturelle en même temps qu'ils sont le lieu de la valorisation d'un patrimoine national conçu comme tel. Les musées incarnent aussi une continuité : ils sont l'aboutissement naturel, par les envois de l'État, des grandes collections royales et princières. Mais ils sont aussi le « lieu du collectionnisme » comme l'indique Dominique Poulot : « Les musées sont des collections de collections ». Ils sont très liés « à la sphère des sociétés savantes » tout en « incarnant un idéal démocratique et universel »²⁶. Le musée attire les dons des amateurs qui le font autant dans une optique de sanctuarisation de leurs collections qu'avec la conscience de faire une œuvre sociale d'éducation. Il est fort éclairant de voir comment Henry Jouin, parvenu à une situation parisienne confortable, pratique un évergétisme d'amateur à l'égard de son musée de province et comment il convoque, pour y parvenir, son réseau de sociabilité parisienne, instaurant un nouveau dialogue entre la capitale et le local.

1. Un poste parisien au service de la petite patrie.

Dès la fin des années 1870, outre son réseau dans l'administration centrale, Henry Jouin bénéficie de la renommée qu'il a acquise en publiant son *David d'Angers*, ce qui lui permet d'œuvrer pour l'enrichissement des collections du musée de sa ville natale.

En 1879, Henry Jouin fait cette proposition au maire : « J'ai l'honneur de vous demander s'il vous serait agréable de recevoir pour le musée d'Angers, en la forme d'usage, douze figurines en cire, toutes signées, au nombre desquelles est l'esquisse de la statue de Condé par David d'Angers »²⁷. Ces figures de cire sont très probablement les esquisses préparatoires à la réalisation des statues commandées par Louis XVIII pour orner le pont de la Concorde et pour laquelle David d'Angers, de retour de Rome, remplace son maître

²⁵ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 108. Extrait d'un discours de Jules Ferry prononcé le 19 avril 1879.

²⁶ Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, 2005, p. 26-27.

²⁷ AM Angers, 2R11. Lettre d'Henry Jouin à Ernest Mourin, maire d'Angers (Paris, 17 octobre 1879).

Philippe-Laurent Roland (1746-1816) tout récemment décédé, pour la réalisation de la statue de Condé. Le marbre est achevé en 1817. Comme les onze autres sculptures, l'œuvre ne reste qu'une dizaine d'années sur le pont de la Concorde, avant d'être déplacée en 1827 dans la cour d'honneur du château de Versailles où elle reste jusqu'en 1931. Ce qui est intéressant, c'est qu'Henry Jouin propose à la ville d'Angers de recevoir, non seulement l'esquisse de David, mais aussi les onze autres statuette qui sont l'œuvre de sculpteurs contemporains. En plus de souligner le fait qu'elles soient signées, ce qui atteste bien leur valeur « autographe », l'auteur de la lettre liste les statuette. Il indique d'ailleurs qu'il a pris les devants et qu'il a déjà entamé la démarche auprès de l'administration. Il est tout à fait symptomatique ici de souligner que Jouin est le premier instigateur de cette demande d'envoi d'œuvres et que cette situation se répètera plusieurs fois. Il se justifie par ces mots : « Les esquisses en cire appartiennent à l'État. J'ai cru bien faire en sollicitant l'abandon de ces œuvres d'art au profit du musée d'Angers »²⁸. Toutefois, si Henry Jouin prend les devants, il ne peut se passer d'apporter à l'administration centrale la preuve de l'intérêt du musée en province : « M. le Secrétaire général de l'administration a bien voulu me promettre de donner suite à ma demande si je voulais présenter un rapport motivé en y annexant un mot de vous par lequel l'administration serait assurée de l'adhésion de la ville d'Angers à la démarche que j'ai cru devoir faire dans l'intérêt de son musée »²⁹. Dans ce but, il précise, dans un post-scriptum écrit sur un petit feuillet attaché à la lettre, que la réponse du maire serait susceptible d'être incluse dans le rapport que Jouin soumettrait « à M. le Ministre »³⁰. Il apparaît bien que la proximité directe de Jouin avec l'administration centrale et ses agents les plus élevés, proximité lui permet de plaider la cause du musée d'Angers dans l'attribution des œuvres d'art. Ce secours est d'ailleurs fort bien accueilli par le personnel du musée, comme le montre la lettre que Jules Dauban adresse au maire pour apporter son soutien à la proposition de Jouin : « Je ne saurais trop appuyer, Monsieur le maire, pour que l'administration accepte avec empressement un envoi d'œuvres du plus grand intérêt, et par les personnages représentés et par les artistes qui les ont signés (*sic*) »³¹. Il semble que l'envoi n'a finalement jamais eu lieu, soit que l'administration municipale n'ait pas donné suite, soit que l'administration centrale se soit

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ AM Angers, 2R11. Lettre de Jules Dauban à Ernest Mourin, maire d'Angers (Angers, 19 octobre 1879).

finalement rétractée. Peut-être les changements dans le paysage de la direction des beaux-arts à ce moment (Philippe de Chennevières démissionne en 1878 et, à son arrivée en 1879, Jules Ferry crée un sous-secrétariat d'État aux beaux-arts confié à Edmond Turquet) ont-ils une incidence sur le soutien dont Henry Jouin a pu bénéficier précédemment. Il est néanmoins intéressant de remarquer son initiative et sa démarche qui illustrent sa volonté d'accroître le prestige de sa ville natale. En 1886, il est encore impliqué dans l'attribution d'un groupe sculpté au musée d'Angers. Il s'agit de *La Danse*, groupe commandé à Charles Gumery (1827-1871) pour remplacer sur la façade de l'Opéra de Paris celui de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), jugé obscène. Comme l'échange finalement ne se fait pas, plusieurs musées de province réclament l'œuvre, ce dont témoigne cette lettre de Jules Dauban à Alexis Maillé, maire d'Angers : « Ayant participé avec mon ami Jouin et sur l'avis de M. Lenepveu à faire accorder au Musée d'Angers le groupe de Gumery qui était demandé par plusieurs villes, je ne puis laisser passer sans rectification l'erreur contenue dans la lettre de M. Robert David d'Angers »³². Dans sa lettre, Robert David d'Angers regrette que le groupe de Gumery soit présenté dans la galerie David à la place du *Bonchamps* ou d'une autre œuvre de son père³³. Ainsi Jouin a-t-il apporté son soutien et, très probablement, celui de son réseau au sein de la direction des beaux-arts, pour faire attribuer l'œuvre au musée d'Angers. Preuve, sans doute, de son importance, elle est placée, comme le regrette Robert, dans la galerie David. Tous ces exemples concourent à montrer comment le secrétaire de la commission, depuis son poste parisien, ne détourne pas les yeux de sa ville natale et travaille à son enrichissement. En outre, remarquons que les œuvres envoyées par Jouin sont souvent des œuvres d'art de sculpteurs vivants ou morts récemment, preuve de son intérêt, comme de celui du musée, pour la sculpture contemporaine.

2. L'obtention de dons d'œuvres des artistes parisiens.

Henry Jouin poursuit sa politique d'envois d'œuvres vers le musée des beaux-arts d'Angers mais en s'adressant cette fois aux artistes eux-mêmes. Il engage les négociations en premier lieu auprès de trois artistes avec lesquels il semble entretenir des relations particulièrement amicales : il s'agit des sculpteurs Jean-François Soitoux (1816-1891),

³² AM Angers, 2R8. Lettre de Jules Dauban, conservateur du musée, à Alexis Maillé, maire d'Angers (Angers, 13 mai 1887).

³³ AM Angers, 2R8. Lettre de Robert David d'Angers à Alexis Maillé, maire d'Angers (Paris, 11 mai 1887).

Maximilien Bourgeois (1839-1901) et Louis-Noël (1839-1925). La première œuvre obtenue est le plâtre de la statue du général Nicolas-Joseph Beaurepaire (1740-1792) par Bourgeois, dont le bronze a été inauguré à Coulommiers (Seine-et-Marne), ville natale du général, le 14 septembre 1884³⁴. Henry Jouin n'a pas perdu de temps : « Au lendemain de l'inauguration de Beaurepaire à Coulommiers, je me préoccupai de faire offrir au musée d'Angers, par M. Bourgeois, le modèle de sa statue »³⁵. Il obtient gain de cause, puisque la statue est entrée dans les collections du musée en 1889. De prime abord, la motivation de Jouin à faire envoyer ce plâtre à Angers paraît bien surprenante, le général de Beaurepaire étant non seulement étranger à l'Anjou par la naissance mais surtout par sa qualité de héros de la Révolution française, mort à la bataille de Verdun en 1792. On comprend mieux ce choix, cependant, en lisant la biographie qu'il fait de Maximilien Bourgeois dans son recueil biographique *Vus de profil*³⁶. Premièrement, il est enthousiasmé par la sculpture. En tant qu'amateur d'art particulièrement sensible à la dimension héroïque des sculptures et aux portraits des grands hommes, il est tout à fait probable que son goût personnel préside aussi aux choix d'envois vers le musée d'Angers : « Le *Beaurepaire* de Maximilien Bourgeois est l'une des pages les plus belles que puisse réclamer la sculpture historique depuis un quart de siècle »³⁷. Il est d'ailleurs tout à fait symptomatique de trouver dans cette phrase une métaphore littéraire pour désigner l'œuvre du sculpteur, quand on a vu combien écriture et sculpture sont liées dans l'esprit de Jouin. D'autre part, la motivation est probablement aussi patriotique et l'auteur parle au nom des Angevins qu'il présente « soucieux d'honorer la mémoire de Beaurepaire », « le défenseur de Verdun³⁸ » : on retrouve bien ici le rôle unificateur et civique de l'art évoqué par M.-C. Genet-Delacroix dans l'élaboration d'une nation³⁹. Mais un dernier élément est éclairant : « Il y a plus de cinquante ans, David d'Angers avait esquissé une statue de Beaurepaire qu'il projetait d'élever au lieu même où

³⁴ « Monument au général Beaurepaire – Coulommiers | E-monumen », 25 avril 2017, [en ligne] <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-au-general-beaurepaire-coulommiers/>, consulté le 2 juin 2023.

³⁵ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 2 février 1890).

³⁶ Henry Jouin, *Vus de profil : Benjamin Constant, Meissonnier, Émile Michel, Puvis de Chavannes, L. Royer, Jules Thomas, Louis-Noël, Max. Bourgeois, H. Cros, Richard Mandl, Charles Blanc, Ét. Parrocel, A. de Montaiglon, Abraham, L. Paté, A. Maillard, Lecomte-Du-Nouy, Saint-Victor*, Firmin-Didot (Paris, 1899).

³⁷ Jouin, *Vus de profil...*, p. 186.

³⁸ Jouin, *Vus de profil...*, p. 185.

³⁹ Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République...*, p. 322-323 : « [La III^e République] a réussi d'une manière décisive, irréversible, là où ses aînées, la I^e et la II^e République, avaient échoué : créer une forme d'état républicain qui conserve néanmoins les caractères de transcendance, de sacralité et d'immortalité nécessaires à la pérennité de l'État. »

se dresse la réplique du bronze de Maximilien Bourgeois »⁴⁰. Outre son goût personnel pour la sculpture héroïque et la figure patriotique, c'est donc peut-être aussi en vertu de ce projet inabouti de David, et de la filiation qu'il renforce entre les deux artistes, que Jouin plaide pour l'obtention du plâtre de Bourgeois par le musée d'Angers. La deuxième œuvre qu'il obtient est encore un plâtre, celui du monument représentant le cardinal Régnier par le sculpteur Hubert-Noël Louis, couramment appelé Louis-Noël : « Lorsque Louis-Noël eut achevé la statue en marbre du Cardinal Régnier pour Cambrai, je m'empressai de faire auprès de cet artiste des démarches analogues à celles qui m'avaient conduit chez Monsieur Bourgeois »⁴¹. Pour cet envoi, la raison qui le motive est tout de suite plus explicite : en effet, « le Cardinal Régnier est angevin »⁴² (1794-1881), né en Anjou et mort à Cambrai, ce qui justifie sans doute le choix de Louis-Noël pour réaliser sa statue, le sculpteur étant originaire du nord de la France, et plus précisément de Ruminghem, dans le Pas-de-Calais⁴³. À ces deux œuvres de l'envoi de 1889 se joignent un buste de Raffet par Soitoux exposé au Salon de 1852⁴⁴ et un buste de Dupin aîné par Rude acheté par Jouin et cédé au musée. Enfin, il faut bien noter que ces deux premières œuvres sont envoyées au musée d'Angers par des amis si proches de Jouin qu'ils sont l'un et l'autre témoins de son mariage avec Mary Partington en 1893⁴⁵. Outre celui de l'amitié, il existe un lien supplémentaire pour Noël et pour Soitoux : celui des proches ou des admirateurs de David d'Angers. Le premier en effet a réalisé la statue en bronze de David commandée sur concours par la municipalité en 1877 et inaugurée sur la place de Lorraine à Angers le 14 octobre 1880 [Figure 4, p. 365], et le second a aidé Jouin, on l'a vu, à réaliser la liste des anciens élèves de David publiée dans la biographie du maître en 1878. Ainsi Henry Jouin fait-il jouer son réseau de sociabilité parisienne en faveur du musée de sa ville natale, mettant en pratique un évergétisme de la capitale vers la province.

⁴⁰ Jouin, *Vus de profil...*, p. 185.

⁴¹ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 2 février 1890).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ AD Pas-de-Calais, 5 MIR 730/3 - Ruminghem - an II-1884 : acte de naissance de Hubert-Noël Louis (1^e avril 1839).

⁴⁴ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 2 février 1890).

⁴⁵ Archives de la ville de Paris, V4E 8479. Registres d'état civil : mariage civil de Henry Jouin (52 ans) et Mary Partington (39 ans), célébré à la mairie du VI^e arrondissement de Paris : « Alphonse Baron [...] et Louis Maximilien Bourgeois, statuaire, chevalier de la Légion d'honneur, âgé de cinquante-trois ans, demeurant rue de Sèvres 103, amis et témoins de l'époux » et « Alfred Victor Conin [...] et Hubert Louis Noël, statuaire, chevalier de la Légion d'honneur âgé de cinquante-trois ans, rue de Vaugirard 108, amis et témoins de l'épouse ».

C. Henry Jouin donateur : la consécration de l'amateur.

Le début de la décennie 1890 marque un tournant certain dans la vie d'Henry Jouin. Avec son arrivée au poste de secrétaire-agent comptable de l'École nationale des beaux-arts, le 1^e mars 1891⁴⁶, il semble qu'il soit parvenu à une situation qui le satisfait : le 8 avril 1893, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur⁴⁷, et le 6 mai suivant, il s'établit en se mariant avec Mary Partington⁴⁸. C'est aussi au début de cette année 1893 qu'il écrit au maire pour lui proposer ses envois annuels d'œuvres d'art en faveur du musée d'Angers.

1. Les donations privées dans les collections des musées de province.

La proposition que fait Henry Jouin au maire d'Angers le 31 janvier 1893⁴⁹, le lendemain de son cinquante-deuxième anniversaire, est tout à fait remarquable : il propose d'envoyer chaque année des œuvres d'art de sa collection personnelle, qu'il possède déjà ou qu'il lui sera donné de posséder prochainement, à la ville d'Angers, pour être déposées au musée des beaux-arts. S'il peut acheter des œuvres au Salon, comme il le fait pour le buste de Rude donné au musée en 1890⁵⁰, Henry Jouin obtient très probablement ces œuvres grâce à la proximité qu'il entretient avec de nombreux artistes de son entourage, comme il le confirme en 1908 en ces termes voilés : « Au début de l'année 1893, un Angevin, fixé à Paris, en relations fréquentes avec les artistes, se proposa de solliciter, au profit du Musée d'Angers, des dons de peintures, dessins, estampes de choix, sculptures, médailles, intailles, etc. Il s'ouvrit de son projet à la Municipalité d'Angers, alors présidée par M. le docteur Guignard, député de Maine-et-Loire »⁵¹. En préambule de sa lettre, Jouin prend soin de récapituler ses « titres de noblesse » artistiques et littéraires et son action en faveur de la ville et du patrimoine d'Angers en résumant ses différentes publications⁵².

⁴⁶ AN, F/17/22010/A. Dossier de Jouin, Henri, Auguste : tableau de l'état de ses services à l'administration centrale des beaux-arts.

⁴⁷ AN, base Léonore. N° de Notice : L1380012. Date du décret de nomination : 8 mai 1893.

⁴⁸ Archives de la ville de Paris, V4E 8479.

⁴⁹ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 31 janvier 1893).

⁵⁰ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 2 février 1890).

⁵¹ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII* (Paris : 1908), p. 411.

⁵² AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 2 février 1890) : « Angevin par la naissance et par le cœur, historien de David d'Angers, j'ai dédié mon ouvrage à ma ville natale. Auteur de la monographie des musées d'Angers, j'ai su donner à ce travail assez d'étendue, je l'ai ensuite enrichi d'un assez grand nombre de documents pour qu'il remplit un volume entier de la grande publication de l'État, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*. J'ai signé de mon nom les livrets de nos galeries

Ainsi sa proposition apparaît-elle comme le couronnement de son activité éditoriale. En étudiant sa décision de faire des envois annuels d'œuvres d'art au musée, il est difficile de ne pas lire en filigrane le modèle de David d'Angers, qui, par ses envois réguliers de plâtres à sa ville natale, s'assure avec elle la garantie d'un lien privilégié. Cela va, une fois de plus, dans le sens de l'article de T. Laugée sur l'influence posthume exercée par le sculpteur sur son biographe⁵³. Cependant, les dons d'œuvres d'art ne sont pas inhabituels à cette période, et ils sont même encouragés par les institutions. On avait vu, par exemple, comment le legs Robin de Chalonnès⁵⁴ était déjà mis en valeur par Jouin qui lui réservait un traitement à part dans sa *Notice* de 1870. D. Poulot souligne la politique d'encouragement des donateurs déployée par les musées : « Des galeries, spécialement dénommées le cas échéant, entretiennent le souvenir de leur legs »⁵⁵. Il cite en particulier l'exemple du baron Alphonse de Rothschild « qui procède à divers "envois" sur un mode quasi administratif mais avec un goût spécifique »⁵⁶. Le mécénat en effet, s'il est encouragé par les institutions, rend les collections publiques tributaires des préférences et des goûts des donateurs. Il demeure cependant une source remarquable d'enrichissement des musées de province : « Entre 1886 et 1905, les Rothschild et, plus particulièrement, Alphonse de Rothschild effectuent cinquante-huit dons de médailles et de plaquettes contemporaines, totalisant plus de sept cents objets, en faveur de quarante-six musées de province »⁵⁷. En dépit de la différence sociale qui oppose principalement Alphonse de Rothschild à Henry Jouin, il est intéressant de remarquer que, outre la proximité chronologique de leurs envois, l'intérêt de l'un et de l'autre se porte principalement sur l'art contemporain. En effet, parmi les soixante-huit œuvres données par Jouin entre 1893 et 1908, selon le tableau réalisé par la documentation du musée d'Angers, seules huit n'ont pas été produites dans le courant du dix-neuvième siècle. D'ailleurs, les noms que Jouin cite à titre d'exemple dans sa lettre sont tout à fait significatifs : les neuf artistes évoqués sont tous nés entre

de peinture et de sculpture. Aujourd'hui, Monsieur le maire, j'ai l'honneur de vous faire parvenir une proposition qui intéresse notre musée ».

⁵³ Laugée, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », art. cit.

⁵⁴ Jouin, *Notice...* (1870), p. 79.

⁵⁵ Poulot, « Le XIXe siècle ou le triomphe du musée »...

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Katia Schaal, « Alphonse de Rothschild, acteur de la "médaillomanie" fin XIXe - début XXe siècle », dans *De la sphère privée à la sphère publique : Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises*, éd. par Pauline Prevost-Marcilhacy, Laura de Fuccia, et Juliette Trey, Voies de la recherche (Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019).

1784 (naissance de François Rude) et 1856 (naissance d'Émile-Jean Sulpis). Dans la démarche, l'offre de Jouin est similaire à celle d'Alfred Bruyas, riche collectionneur montpelliérain qu'étudie C. Georget⁵⁸, et reste emblématique d'une pratique courante du don d'œuvres d'art au XIX^e siècle. L'offre de Jouin contenue dans sa lettre au maire se caractérise par les détails qu'il donne au sujet des modalités d'exposition de sa collection. Il n'est pas le premier à se montrer exigeant : le peintre François-Xavier Fabre, dans le don qu'il fait au musée de Montpellier en 1825, se distingue par la même exigence⁵⁹. Celui-ci d'ailleurs l'accepte immédiatement⁶⁰, en dépit des contraignantes exigences formulées par le donateur. Entre 1893 et 1908, ces envois semblent donc se dérouler régulièrement. Les archives municipales conservent les traces, dans la correspondance du maire⁶¹ et dans le registre des délibérations municipales⁶², des « envois annuels » successifs d'Henry Jouin qui conserve ainsi, au moins jusqu'en 1908, un lien très fort avec l'institution angevine et avec sa ville natale.

2. Le « Cabinet d'un amateur angevin ».

Dans l'exposé de son offre au maire d'Angers, Henry Jouin met en avant tout d'abord la qualité des envois : « Les peintures, dessins ou gravures seront encadrés. Les sculptures seront munies de leur socle »⁶³ et les autographes seront livrés sous verre. Plus loin, il tient à assurer le maire sur la qualité des œuvres envoyées en donnant, pour le convaincre, le gage de sa position et de son activité intellectuelle : « La situation que j'occupe, mes

⁵⁸ Georget, « La donation Bruyas au musée Fabre de Montpellier : une tradition et une exception », dans Georget (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 247.

⁵⁹ Laure Pellicer, « Je vis M. Fabre au milieu de son musée... », in *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie...*, p. 239-261 (248) : les propres mots du peintre sont cités, émettant « pour première condition que cette collection de tableaux, livres, estampes, dessins et autres objets d'art doivent appartenir à perpétuité à la commune de Montpellier, réunis dans un seul et même local et qu'on puisse jamais rien en soustraire sous aucun prétexte ».

⁶⁰ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII*, p. 411 : « Dès le 1^{er} février de la même année, le maire d'Angers acceptait la proposition de son compatriote ».

⁶¹ AM Angers, 2R18. Lettre de Eugène Brunclair, conservateur du musée, à Jean Joxé, maire d'Angers (Angers, 7 octobre 1898) : « Monsieur H. Jouin, secrétaire de l'École des beaux-arts de Paris, me fait savoir à l'instant même qu'il prépare pour la fin du mois son envoi annuel. Il prendra place dans sa collection particulière commencée depuis plusieurs années au musée. Il se composera de peintures, sculptures, dessins et gravures ».

⁶² AM Angers, 1D. Registre des délibérations du conseil municipal, novembre 1900 : « Tous les ans, notre distingué et sympathique compatriote fait un envoi à sa ville natale, et l'ensemble des œuvres qu'il a ainsi offertes, forme une des belles collections de notre Musée des beaux-arts ».

⁶³ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 31 janvier 1893).

études constantes, doivent rassurer, ce me semble, sur le caractère des œuvres dont je m'entoure. Je ne collectionne que des œuvres originales »⁶⁴. Ensuite, il énonce les conditions qu'il fixe à ses envois. Il souhaite tout d'abord que son anonymat soit préservé, ce qui est notable dans un contexte où les dons d'œuvres d'art s'accompagnent d'un surcroît de prestige pour le donateur à l'échelle locale : Jouin entend par là se montrer parfaitement désintéressé dans les dons qu'il fait, mais il faut souligner toutefois que le vœu qu'il formule n'est pas de l'ordre de l'obligation ; la documentation du musée d'Angers, heureusement, a toutefois gardé la trace de son nom dans les dossiers des 171 œuvres données par Jouin ou par son intermédiaire. Il se montre bien plus directif quand il veille à prévoir très précisément la présentation qui doit être faite de sa collection et la manière dont ses œuvres doivent être disposées dans les galeries du musée. Il exige que soit maintenue la cohérence autonome de son fonds : « La seule condition que je désire mettre à mes offres successives est la suivante : toutes les œuvres provenant de mon cabinet devraient être réunies sur un même point de nos galeries angevines, et, de cette façon, elles reconstitueraient ma collection sans dispersion, sans interruption d'aucune sorte »⁶⁵. L'idée qui apparaît nettement est la transposition, au sein des collections publiques, d'un cabinet privé. D'ailleurs, le nom qu'Henry Jouin souhaite donner à sa collection va tout à fait dans le sens de cette recomposition du salon du collectionneur dans la galerie du musée municipal : « Ce que j'approuverais, - mais seulement le jour où la collection projetée compterait cinquante numéros, c'est que l'ensemble des objets offerts prit le nom de Cabinet d'un amateur angevin »⁶⁶. Il est clair que son statut de donateur apparaît ici comme lui permettant d'interférer dans la disposition des œuvres du musée, ce qui relève en principe des choix scientifiques et précis du conservateur ; C. Georgel d'ailleurs souligne bien les difficultés que peut soulever la condition imposée par les donateurs concernant la conservation de leurs ensembles groupés⁶⁷. Jouin va même jusqu'à proposer des aménagements dans la disposition du musée : « Je serais heureux qu'il parût possible à M. le conservateur du musée de peinture de donner asile aux objets que je destine à cet établissement dans la petite salle terminus de la galerie de gauche du deuxième étage, où se trouvait jadis

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ Georgel « Montrer, éclairer, présenter », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 201.

exposée la collection de Turpin de Crissé »⁶⁸. Par ces indications, il se place dans la lignée de Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1782-1859), peintre et collectionneur dont le legs de la collection, à sa mort, est fondateur du musée qui porte son nom. C. Georgel le mentionne d'ailleurs dans son chapitre intitulé « De l'art et des manières d'enrichir les collections » où elle souligne le poids considérable « des collections privées dans les collections publiques »⁶⁹. Henry Jouin avait publié l'inventaire du « Cabinet Turpin de Crissé »⁷⁰ avec une notice historique dans son volume de *l'Inventaire général* paru en 1885. Il y rapportait ces paroles du collectionneur : « J'ose espérer que [ces quelques beaux échantillons] offriront plus d'intérêt au musée de la ville d'Angers, appelant, pour qu'ils soient groupés autour d'eux, les donations et les legs des riches amateurs »⁷¹. Henry Jouin répond ainsi au souhait du donateur, quoi qu'il ne soit pas un artiste, mais bien précisément un « amateur ». Sur les origines de sa collection, la publication en 1908 du tome 8 des monuments civils de la province dans *l'Inventaire des richesses d'art de la France*⁷² est tout à fait éclairante. Henry Jouin est l'auteur de la seconde des deux monographies qui constituent le volume⁷³. Bien qu'il soit officiellement à la retraite et qu'il ait quitté son poste de secrétaire de l'École des beaux-arts depuis janvier 1906⁷⁴, il signe encore « archiviste de la commission » en achevant le 15 août 1907 un nouvel inventaire des collections du musée d'Angers. Henry Jouin, vingt-deux ans après la publication de l'inventaire de 1885 et trente-sept ans après l'édition de la première *Notice* du musée, a l'air d'être, encore et toujours, l'homme de l'inventaire du musée d'Angers dont il est probablement réputé être le spécialiste. À la différence de la dernière publication, cependant, les collections du cabinet Turpin de Crissé et celles du Musée Saint-Jean, qui constituaient les chapitres trois et quatre de l'inventaire de 1885, ne figurent pas dans celui de 1908 : pour le cabinet Turpin, l'auteur indique que c'est en raison de la clôture de cette collection qui ne se s'est pas

⁶⁸ AM Angers, 2R8. Lettre d'Henry Jouin à Jean Guignard, maire d'Angers (Paris, 31 janvier 1893).

⁶⁹ Georgel, « De l'art et des manières d'enrichir les collections », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 232.

⁷⁰ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome III*, p. 215-295.

⁷¹ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome III*, p. 215.

⁷² *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII*.

⁷³ Ernest Roschach, correspondant de l'Institut, signe le 15 septembre 1901 l'inventaire du musée de Toulouse publié dans le même volume.

⁷⁴ AN, F/17/22010/A – Instruction publique : dossier de carrière de Jouin, Henri, Auguste. Ampliation du décret d'Émile Loubet, président de la République, admettant Henry Jouin à faire valoir ses droits à une pension de retraite (Paris, 27 janvier 1906).

enrichie depuis la mort du donateur⁷⁵. Outre la description des collections de peinture et de sculpture et celle du musée David, l'inventaire comprend une troisième section réservée au nouveau « Cabinet d'un amateur angevin ». La notice de présentation que Jouin rédige, dans un habile dédoublement de personnalité, conserve l'anonymat sur le producteur du fonds, tout en explicitant les raisons de son choix. Jouin déplore pour commencer l'échec du legs de deux cabinets prestigieux de collectionneurs angevins. Cet échec selon lui a motivé ensuite d'autres dons de collectionneurs : « Cette dispersion fut jugée regrettable, et quelques Angevins, artistes, critiques, historiens d'art, amateurs, eurent la préoccupation de renouer [...] la tradition brillante ouverte par les donateurs que nous nommons plus haut : Turpin de Crissé, Bodinier, Lenepveu »⁷⁶. Nul doute qu'il se compte lui-même parmi ces « critiques, historiens et amateurs ». Il poursuit ensuite, toujours sur ce ton d'anonymat qui prête à sourire, en caractérisant sa propre décision par ces termes :

C'est de ce désir patriotique que devait naître la très modeste collection dont nous dressons ici le premier état civil. Elle n'est qu'un début, mais elle revêt un caractère particulier, quant aux provenances multiples des œuvres qui la composent. Et, en raison même de l'originalité de sa formation, le Cabinet d'un Amateur angevin peut servir de type à des créations similaires, sur tous les points de la France, où un provincial, épris des choses de l'art, aura émigré vers Paris, sans se désintéresser de sa ville natale et de son Musée⁷⁷.

On retrouve ici Henry Jouin sans détour : même idéal patriotique, même assurance un peu vaniteuse, même invitation à suivre son exemple. Même intérêt manifeste et fidèle, quoi qu'il en soit, à l'égard de la petite patrie.

3. Henry Jouin, un amateur du XIX^e siècle.

Henry Jouin est emblématique de l'amateur d'art tel qu'il se caractérise au XIX^e siècle, en se multipliant autant que pullulent les musées en province. Autodidacte, il forme son goût au contact des œuvres conservées dans son musée : celles-ci sont envoyées par l'État dans les provinces ou proviennent directement de la production artistique locale qui fait la fierté de la collectivité. Henry Jouin s'ouvre ainsi à l'art par ses promenades dans la

⁷⁵ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII*, p. 259.

⁷⁶ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII*, p. 410.

⁷⁷ *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII*, p. 410-411.

galerie David où les plâtres colossaux des bustes et des statues du sculpteur ont forgé sa préférence pour la statuaire héroïque et pour le culte des grands hommes. Si Paris demeure pour le jeune amateur d'art un horizon indépassable, comme le montre l'activité qu'il déploie pour se faire connaître dans les milieux artistiques de la capitale, Jouin n'oublie jamais la petite patrie qu'il choisit, en 1893, comme bénéficiaire de ses dons annuels d'œuvres d'art. La petite patrie cristallise le patriotisme qui caractérise progressivement le discours de l'amateur d'art après la Révolution française : l'ancrage local reste une particularité saillante dans l'activité de Jouin d'autant qu'il est encouragé par les autorités au niveau central, comme dans l'entreprise de l'Inventaire, aussi bien qu'au niveau local, par les édiles municipaux qui cherchent à attirer l'attention de leurs compatriotes collectionneurs. Espace privé de l'admiration et de la jouissance de l'art, la collection particulière est la marque de l'amateur. Elle correspond au XIX^e siècle au développement de l'intérêt pour l'œuvre originale et pour le document authentique ; les collections d'autographes, notamment, illustrent le goût qui se développe à l'égard des « traces des grands hommes »⁷⁸. Cette pratique privée se heurte cependant au XIX^e siècle à la dimension publique et même politique de l'art et à la nationalisation du patrimoine incarné par le musée : une hybridation s'observe alors entre le cabinet privé et la collection publique, qu'illustre notamment la place des donations et des legs dans l'enrichissement des musées de province. Le soin porté par Henry Jouin à la muséographie de son « Cabinet d'un Amateur angevin », en même temps qu'il reflète une conscience de la nécessité de communiquer au plus grand nombre les œuvres du patrimoine national, manifeste le caractère des musées de province dans ce temps de leur jeunesse, riches de la richesse de leurs « encyclopédies superposées »⁷⁹. La correspondance de Joseph Denais (1851-1916), conservée dans le fonds des manuscrits de la Bibliothèque municipale d'Angers, présente une abondante collection de lettres de Jouin envoyée à son compatriote. À leur lecture, Denais apparaît comme un véritable disciple de Jouin : ce dernier lui indique les personnalités à contacter, lui prodigue des conseils, relit et commente ses ouvrages. Aussi est-il très significatif que Denais soit également l'auteur, en 1894, du don très important de son cabinet à sa ville natale. Cette donation fonde le musée de Beaufort-en-Vallée qui porte encore aujourd'hui le nom

⁷⁸ Gilles Docquier, « Traces des Grands Hommes. La collection d'autographes du Musée royal de Mariemont », *Les cahiers de Mariemont*, t. 37, 2008.

⁷⁹ Shaer, « Des encyclopédies superposées », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 38.

de son bienfaiteur et qui constitue l'exemple-type de la collection privée devenue musée. Le donateur indique bien que le musée vise à « réunir et à présenter tout ce qui peut contribuer à rappeler l'histoire du pays, ses monuments anciens et actuels, les personnages importants ou distingués qui y jouèrent un rôle⁸⁰ ». Le patrimoine, au XIX^e siècle, est au cœur des préoccupations publiques et privées et l'amateur d'art intègre cette patrimonialisation de l'art comme de l'histoire. Le rapport à l'art se déploie entre communication publique et goût personnel, au carrefour du mémoriel, du politique et de l'intime. Les donations d'amateurs d'art comme celle d'Henry Jouin au musée d'Angers, si elles ne sont souvent plus présentées comme telles, sont les reliques, au sein des collections publiques, d'un rapport aux œuvres et d'une pratique de l'art propres au second XIX^e siècle.

L'étude de la figure d'Henry Jouin comme amateur comme celle de ses envois d'œuvres d'art, tantôt comme donateur, tantôt comme mandataire, éclairée par l'idée qu'il se fait de la constitution d'une collection autonome dans les galeries du musée d'Angers, montre la persistance du magnétisme de la petite patrie au cœur d'une carrière administrative parisienne réussie. En mêlant les enjeux esthétiques, sociaux et patriotiques, les envois annuels de Jouin illustrent sans doute la nature de cet évergétisme du XIX^e siècle qui entend décentraliser l'art, tout en maintenant la verticalité des relations entre la capitale et les provinces. Lorsque l'Exposition universelle de 1878 est l'occasion de proposer à la scène internationale un aperçu de la fresque de « l'art national », l'État, à travers la voix de la direction des beaux-arts, convoque à Paris les richesses enfermées à l'échelle locale dans les musées, les cabinets d'amateurs et les collections privées.

⁸⁰ Shaer, « Des encyclopédies superposées », dans Georgel (dir.), *La jeunesse des musées...*, p. 51 : citation de Joseph Denais tirée de son *Catalogue illustré du musée de Beaufort*, 1908.

Chapitre VIII. Les visages de l'art français.

L'exposition des œuvres, avec sa dimension pédagogique assumée, est un enjeu d'envergure nationale. Les œuvres dessinent la fresque d'un art national que les administrateurs cherchent à délimiter ; la monstration agit ainsi comme une définition. La conception héroïque et biographique de l'historiographie tend à faire privilégier une exposition de portraits qui doivent représenter, dans ce qu'ils sont (des portraits) et dans ce qu'ils représentent (leurs sujets), une histoire typologique et physiologique de l'art de la nation.

A. À la recherche de l'art national.

L'histoire culturelle du XIX^e siècle est marquée par la recherche d'une définition de ce qu'est l'art français, accompagnant le processus de construction politique qui marque l'ensemble de la période, dans la succession des différents régimes. Les réflexions théoriques ne manquent pas et tendent à organiser une représentation cohérente de l'art national. Ce projet doit composer avec la multiplicité inhérente à la situation culturelle française, que ce soit dans la diversité des formes et des typologies que prend l'art à Paris et sur le territoire, comme dans la fragmentation des collections réparties dans les musées de province.

1. Une histoire archivistique de l'art.

Travailler à l'écriture de l'histoire de l'art français est une préoccupation qui caractérise l'ensemble du XIX^e siècle. Le marquis de Chennevières est très tôt concerné par cette question. En 1851, il lance les *Archives de l'art français*, vaste entreprise d'édition de « documents inédits » et d'archives intéressant l'histoire de l'art du pays. La préface du premier volume paru en 1851 est fort éclairante. Tout d'abord, elle souligne la vocation de

l'entreprise : dès la première phrase, l'expression d'« art national » est lâchée⁸¹. Deuxièmement, elle souligne l'appel qui est fait aux bonnes volontés, étendant le cadre de son enquête aux domaines public et privé, se disant intéressée à la fois par les documents conservés dans des collections publiques que dans celles des particuliers, propriétaires et collectionneurs d'autographes. Plus que l'objet, c'est le contenu de l'archive qui intéresse, sans vrai souci de la matérialité du document : l'objectif est tant d'assurer la bonne conservation du contenu de ces archives par le moyen de leur édition que de servir à l'établissement d'une histoire de l'art plus rigoureuse⁸². On retrouve encore, sous la plume de Chennevières, la rhétorique de l'un et du multiple qui demeure toujours si caractéristique et qu'on a déjà vue largement appliquée aux œuvres d'art : son recueil d'archives « va servir à faire le plus curieux faisceau de ces mille pièces éparpillées chez tous nos confrères en recherches, et qui seraient restées dans leurs cartons, inutiles et oubliées »⁸³ ; en outre, au moment de remercier les collaborateurs de l'édition présente, Chennevières maintient la métaphore architecturale des « pierres » éparses apportées à l'unique « édifice » de la science historique⁸⁴.

La préface du marquis, ensuite, souligne l'intérêt de la période pour les sources archivistiques comme fondement de l'établissement d'une vérité historique, déplorant avec lyrisme au passage, sans grande surprise de la part de cet aristocrate issu d'une vieille famille légitimiste, les dégâts causés en la matière par la Révolution française⁸⁵. Ce qui est remarquable, c'est que les archives qui suscitent son intérêt sont tout autant les manuscrits du for privé, lettres présentant les « mots tracés par l'artiste lui-même » qui en disent plus sur leur auteur que « tout un livre de biographe », que les archives plus normatives, d'un genre plus « aride mais d'une autorité plus incontestable encore ». L'usage du mot

⁸¹ *Archives de l'art français*, éd. Philippe de Chennevières, Paris, 1851, préface, p. V : « Lorsque, n'ayant guère en main qu'un petit nombre de documents inédits, j'entrepris la publication dont nous achevons aujourd'hui le premier volume, je comptais, et j'avais raison de compter, sur la fécondité de cette entreprise elle-même, et, avant tout, sur le concours bienveillant de quiconque s'intéressait à notre art national ».

⁸² *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. VI : « Je ne m'étais donc pas trompé en pensant que le moment était mûr pour faire appel à toutes les archives, à tous les chartriers publics et particuliers, à tous les portefeuilles d'amateurs, pouvant détenir une ou plusieurs pièces fugitives qui fixent telle date litigieuse de biographie, qui révèlent tel épisode caractéristique, pièces qui se perdent ou se détruisent si vite, et dont chaque jour brûle, ou déchire, ou livre aux rats quelque feuillet ».

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. XV.

⁸⁵ *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. X : « Chez nous, au contraire, 1793 a bouleversé toutes les archives jusque-là immobiles et immaculées de la vieille France ; archives des rois, archives des villes, archives des corporations, archives des couvents, etc., tout a été dispersé, pillé, brûlé, vendu au poids ; tous les papiers de familles ont été jetés au vent ; toutes les traditions se sont oubliées ou dénaturées ».

« autorité » est fort éclairant et témoigne d'une méthode historique caractéristique du XIX^e siècle, qui place « l'original au centre de ses préoccupations »⁸⁶. En outre, Chennevières entend appliquer la méthode historique à l'histoire de l'art, ce qui est fort intéressant pour caractériser l'émergence d'une discipline d'histoire de l'art au XIX^e siècle : celle-ci se fait par imitation de l'enquête historique politique, appuyée sur une méthode « archéologique » d'exhumation de sources⁸⁷. Cependant, la limite de sa conception de l'écriture de l'histoire se situe sur l'idée qu'il a de l'archive et du rapport que l'historien entretient avec elle : pour l'auteur, l'archive doit simplement être donnée à lire par l'historien et elle se suffit à elle-même. C'est ce qui lui fait dire que, lorsque le travail de l'historien n'est plus possible en raison de la trop grande étendue du champ d'enquête, « la meilleure et désormais la seule histoire, ce seront les recueils de documents historiques », sur le modèle de celui qu'il est en train d'éditer⁸⁸. Comme chez Henry Jouin, l'analyse critique de la source comme son éclairage par une sérieuse remise en contexte ne sont pas envisagés : s'observe bien ici le « primat du texte comme source d'histoire » en soi, dont parle Frédéric Duval dans son introduction à *En quête de sources*⁸⁹. P. de Chennevières donne ensuite des exemples du deuxième genre de document d'archives dont il parle : « C'est celui qui contient les marchés conclus entre les artistes et les acquéreurs de leurs œuvres, les reçus de paiement de ces œuvres, les actes de naissance ou de mort, les testaments des artistes, les comptes des rois, princes ou abbés leurs protecteurs, etc. »⁹⁰. Ces propos prennent acte, en 1851, de l'introduction de données économiques et sociales dans le processus de l'écriture de l'histoire de l'art. Enfin, ce qui est une fois de plus très net, c'est le rôle de la province dans cette entreprise de publication. La province est présente à deux égards : parce qu'elle est le lieu où se conserve un nombre considérable des archives privées dont parle l'auteur, que ce soit dans les archives municipales, départementales ou dans les cabinets des collectionneurs d'autographes, mais aussi parce que c'est elle « qui a

⁸⁶ Olivier Canteaut, entrée « Original », dans Frédéric Duval (dir.), *En quête de sources : Dictionnaire critique*, Paris, 2021, p. 303.

⁸⁷ *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. XIII : « Notre siècle est en train de faire, pour l'histoire des arts, ce qu'il a accompli vingt-cinq ans plus tôt, pour l'histoire politique et archéologique. C'est en remontant aux sources premières, c'est par la publication et le rapprochement des mémoires, des chartes, des correspondances, voire des romans contemporains, qu'on est arrivé à consolider la science des faits historiques sur des fondements certains, et à contrôler la vie de chaque important personnage par vingt relations et portraits de ses amis et de ses ennemis. Ainsi devons-nous faire ».

⁸⁸ *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. XIV.

⁸⁹ Duval (dir.), *En quête de sources...*, p. 13.

⁹⁰ *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. VII.

fourni à la France un grand nombre de ses artistes immortels » : « N'est-ce pas en province que ces artistes sont nés, et que beaucoup sont retournés mourir, sans parler de ceux qui n'ont jamais abandonné le terroir natal ? »⁹¹. Le « terroir » est ainsi le terreau fertile, le lieu de l'enracinement et de la croissance d'un génie artistique national authentique.

Au-delà de la définition énoncée du sujet des *Archives de l'art français*, passons du côté de la méthode, cette fois, mise en œuvre par Chennevières dans sa recherche : là encore, il faut souligner que la province est à l'origine de l'entreprise. Dans le premier chapitre consacré à Nicolas Poussin, présenté d'emblée et assez arbitrairement comme le « plus grand artiste qu'ait vu naître la France »⁹², il apparaît que Chennevières s'intéresse à l'artiste en faisant démarrer son enquête aux Andelys (Eure), commune de naissance du peintre (1594-1665) située à moins d'une trentaine de kilomètres de Falaise (Eure), lieu de naissance du marquis lui-même. Philippe de Chennevières porte donc naturellement son étude vers l'artiste qui marque l'histoire de sa petite patrie. Là encore également, un représentant de l'érudition locale, Ludovic de Ruville⁹³, prépare « au moyen d'immenses matériaux » la réalisation d'une histoire locale, « histoire de leur patrie commune » dans laquelle « le Poussin occupe un chapitre capital ». C'est vers cet homme que se tourne en premier lieu le marquis, assuré de son dévouement que lui dictera, selon lui, son « patriotisme local »⁹⁴.

Enfin, dans son ambitieux projet d'édition des sources archivistiques de l'histoire de l'art, le marquis de Chennevières n'est pas seul : il est entouré des noms de ceux qu'on retrouve plus tard, à la direction des beaux-arts et en particulier au sein de la Commission de l'Inventaire : ils sont Anatole de Montaiglon, professeur à l'École des chartes, dont le marquis de Chennevières souligne plus tard le rôle central dans la réussite des publications⁹⁵, Paul Mantz, critique d'art, et Eudore Soulié, conservateur du musée de Versailles,

⁹¹ *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., préface, p. IX.

⁹² *Archives de l'art français*, éd. Chennevières..., p. 1.

⁹³ Il est correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques. Cf. Chaudruc de Crazannes, « Lettre à M. Ludovic de Ruville, Correspondant du Ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, dans le département de l'Eure, sur l'origine du nom des Andelys », *Revue Archéologique*, Presses Universitaires de France, t. 5, 1848.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, « À l'assemblée générale des membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français », p. 100 : « Dès le lendemain du jour où parut cette première livraison, je voyais venir à mon aide votre président actuel, mon ami M. de Montaiglon, qui a pris à l'œuvre une part bien plus active que moi-même, qui l'a continuée avec une persistance jamais découragée, et qui la continuera longtemps encore, pour y verser tout ce que son inépuisable curiosité recueille chemin faisant à travers tous les halliers de l'érudition ».

trois noms que Jean-Joseph Marquet de Vasselot, auteur en 1930 d'une vaste table des publications de la Société de l'histoire de l'art français, choisit de souligner lorsqu'il évoque l'origine du projet d'édition⁹⁶. Voilà donc les éléments qui président à la création des *Archives de l'art français* : cette première période de leur existence donne lieu à la publication de huit volumes entre 1851 et 1862, contenant des documents apparaissant intéressant aux membres « dans leurs découvertes sur les arts, du XIV^e au XIX^e siècle »⁹⁷. Après 1862, l'activité des *Archives de l'art français* cesse, probablement en raison du manque de soutien « public » auprès duquel les publications ne trouvent pas un « appui assez efficace » : c'est en tout cas l'explication avancée par J.-J. Marquet de Vasselot⁹⁸. Cependant, à la fin du second Empire, en avril 1870, plusieurs membres du groupe fondateur des *Archives de l'art français*, « aidés et entourés par des hommes plus jeunes », reprennent l'entreprise et fondent la Société de l'histoire de l'art français dont les premiers travaux ne paraissent qu'en 1872 en raison des épisodes de la guerre de 1870 et de la Commune en 1871.

2. La Société de l'histoire de l'art français.

La Société a été fondée pour « encourager et développer l'étude de l'Histoire de l'Art et des artistes en France », comme l'indique l'article 1 de ses statuts publiés au début du premier volume de la nouvelle série, en 1872⁹⁹. Cette publication prend le nom de *Nouvelles archives de l'art français* dont les volumes paraissent de 1872 à 1885. Lorsqu'il évoque la Société, Henry Jouin souligne la place d'A. de Montaiglon qui la préside, comme celle de Jules Guiffrey¹⁰⁰, caractérisé comme « l'âme » du groupe¹⁰¹, ce qui rejoint le témoignage qu'en donne Chennevières dans ses souvenirs, adoptant le même ton laudateur quand il en parle en disant : « Guiffrey, le croyant, le tenace, l'âme, la cheville ouvrière, le grand

⁹⁶ Jean-Joseph Marquet de Vasselot, *Répertoire des publications de la Société de l'histoire de l'art français (1851-1927)*, Paris, 1930, préface, p. II.

⁹⁷ Marquet de Vasselot, *Répertoire des publications...*, préface, p. III.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, 1872, Statuts de la Société de l'histoire de l'art français, p. V.

¹⁰⁰ Jules Guiffrey (1840-1918), licencié de droit et archiviste-paléographe, est archiviste aux Archives nationales puis administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins en 1893. Il est notamment nommé président de la Société de l'histoire de l'art français en 1866 et membre du Comité des travaux historiques et scientifiques au ministère de l'Instruction publique en 1877.

¹⁰¹ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 64.

moteur de l'entreprise »¹⁰². Là encore, les deux noms cités par Jouin sont ceux de deux personnages importants dans l'histoire de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France dont ils sont des membres depuis le début [Annexe 6, p. 350 : liste des membres de la Commission]. La proximité entre les deux organisations est confirmée par la liste des membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français publiée au début du premier volume de la nouvelle série. La liste comporte les noms des cent-cinquante premiers adhérents qui prennent le titre de « membres fondateurs », bénéficiant de certains privilèges énumérés dans les statuts de la société. De nouveaux adhérents peuvent cependant devenir membres fondateurs « en suivant l'ordre d'inscription, quand des extinctions ou des démissions auront créé des places vacantes »¹⁰³. Sur les cent-cinquante premiers noms inscrits par ordre alphabétique, une écrasante majorité provient de Paris mais quelques noms sont issus de la province (28% environ), parmi lesquels : « Jouin (Henri), à Angers »¹⁰⁴. Nous n'avons pas réussi à déterminer comment Henry Jouin parvient à intégrer le groupe des fondateurs de la Société de l'art français dès 1872, avant son installation à Paris. La seule hypothèse que nous avons est qu'il a pu être averti de la création de la société par l'intermédiaire du réseau savant angevin, mais il est surprenant, dans ce cas, qu'aucun autre membre de la société savante d'Angers et même qu'aucun autre Angevin ne s'inscrive également dans la liste de la Société de l'histoire de l'art français. Quoi qu'il en soit, cette apparition d'Henry Jouin parmi les membres fondateurs est très éclairante : elle montre qu'il entend prendre part dès 1872 à une activité d'envergure nationale, alors même qu'il n'est pas encore parisien. D'ailleurs, il s'investit très énergiquement dans la Société : J.-J. Marquet de Vasselot le cite parmi les trois membres « qu'il convient de mentionner à part », avec Jules Guiffrey et Maurice Tourneux (1849-1916), et il souligne son efficacité notamment pour la rédaction de tables alphabétiques, travail auquel on sait combien il est accoutumé¹⁰⁵. En outre, Henry Jouin prend plus tard la tête de la *Revue de l'art français* qui est le nouveau titre sous lequel les *Nouvelles archives* paraissent de 1884 à 1907, comme Chennevières l'indique avec force louanges dans ses mémoires¹⁰⁶.

¹⁰² Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, IV, 1888, p. 64.

¹⁰³ *Nouvelles archives de l'art français...*, Statuts de la Société de l'histoire de l'art français, article 6, p. V.

¹⁰⁴ *Nouvelles archives de l'art français...*, Liste alphabétique des membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français, p. XI.

¹⁰⁵ Marquet de Vasselot, *Répertoire des publications...*, préface, p. IV et VII.

¹⁰⁶ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, IV, p. 64-65 : « Et pour [...] le courant des renseignements quotidiens, un Bulletin a d'abord été fondé ; puis ce Bulletin est devenu une *Revue mensuelle de l'art*

Jouin est lui-même l'auteur de l'édition d'archives de David d'Angers¹⁰⁷. Toutefois, il faut nuancer le succès de ces publications : en 1930 J.-J. Marquet de Vasselot constate « combien les publications de la Société sont difficiles à suivre, par suite de leur complicité et des modifications successives qu'elles ont subies » dans les différentes éditions et tomes des volumes. Cependant, si J.-J. Marquet de Vasselot se charge de réaliser un inventaire de leurs publications, c'est aussi le signe qu'elles sont utiles et qu'elles présentent un intérêt pour les chercheurs. D'ailleurs, la Société de l'histoire de l'art français, qui existe toujours, continue longtemps de se donner ces publications pour objectif, comme le souligne Francis Salet en 1985¹⁰⁸.

Ainsi l'histoire de la Société de l'histoire de l'art français et de ses publications renseigne-t-elle à la fois sur l'inscription d'Henry Jouin dans une entreprise d'envergure nationale, que sur la conception qu'ont les membres fondateurs de la recherche historique en matière artistique, fondée sur l'autorité souveraine de la source archivistique, et enfin sur le milieu des membres de cette Société et de ses liens évidents avec ceux de la Commission de l'Inventaire. Ceux-ci d'ailleurs sont clairement soulignés par le marquis de Chennevières en 1875¹⁰⁹ : il en profite pour solliciter leur concours, puisque l'Inventaire des richesses d'art de la France vise également le recensement des documents d'archives, ce qui donne lieu à l'édition de deux volumes des archives des monuments français¹¹⁰. Ce qui se dessine, c'est bien une histoire de l'art par l'accumulation que l'on peut éloquemment rapprocher de la muséographie accumulative propre au XIX^e siècle. Ce qui est donc

français, et cette revue, confiée aux soins attentifs d'H. Jouin, Jouin l'étonnant redresseur d'épreuves, l'homme aux lectures abondantes et bien ordonnées, se grossit et va son train, semblant ne devoir jamais épuiser les sources perpétuelles des archives publiques et privées de Paris et de nos provinces ».

¹⁰⁷ Henry Jouin, « Nouvelles lettres du maître et de ses contemporains, suivies de Dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants », *Nouvelles Archives de l'art français*, t. IX, 1893.

¹⁰⁸ Francis Salet, « Archives de l'Art français, publiées par la Société de l'Histoire de l'Art français, nouvelle période, t. XXVI. Nogent-le-Roi, éd. Jacques Laget, 1984, 293 p. », *Bulletin Monumental*, t. 143, 1985, p. 302-303 (302) : « La Société de l'Histoire de l'Art français a repris depuis quelques années la publication de ses Archives, selon la volonté des fondateurs. On comprend que rien n'est plus important pour la connaissance de notre art national que ce rassemblement de textes inédits... ».

¹⁰⁹ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, « À l'assemblée générale des membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français », p. 101 : « Messieurs, dans la salle où nous voici, se réunit presque tous les vendredis une commission qui a bien voulu se charger de préparer un autre monument considérable, celui de l'Inventaire des richesses d'art de la France. C'est là un travail bien proche parent du vôtre. Ils sont frères quasi jumeaux, car ils ont à peu près les mêmes pères, et l'idée en remonte à la même époque ».

¹¹⁰ Inventaire général des richesses d'art de la France, *Archives du Musée des monuments français : Première partie : papiers de M. Albert Lenoir, membre de l'Institut, et documents tirés des archives de l'Administration des beaux-arts*, Paris, 1883 ; *Archives du Musée des monuments français : Deuxième partie : documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français*, Paris, 1886.

à l'œuvre dans la Société de l'art français, c'est bien une écriture de l'histoire fondée sur la recherche d'un génie français incarné dans les artistes provinciaux. Cette idée est toujours celle qui prévaut chez le directeur des beaux-arts Jules-Antoine Castagnary, pourtant assez éloigné des convictions politiques de Philippe de Chennevières¹¹¹, lorsqu'il s'exprime devant les délégués des sociétés des beaux-arts des départements le 10 avril 1885 en ces termes :

C'est que l'art français vous intéresse à tous les moments de sa durée, depuis les temps lointains où il essayait ses premiers pas jusqu'à son développement actuel. Vous savez que, s'il a varié dans ses manifestations, il a toujours été sincère. C'est là son unité profonde, et il l'a conservée pendant une existence de huit siècles, qui n'est pas sans quelque imposante grandeur. Vous en avez le sentiment plus que personne. L'art français, pour vous, est un ensemble, comme la littérature française ; vous y reconnaissez les traits distinctifs de notre génie national : l'élégance, la clarté, la mesure ; et, comme dans la littérature française, vous y contemplez, non sans attendrissement, une image réduite de la France¹¹².

Ce qui apparaît également ici, dans les mots du conseiller d'État, c'est que l'art français est à étudier depuis « les temps lointains » de ses premières manifestations : il y a donc une recherche d'une continuité dans l'histoire de l'art, laquelle devrait révéler l'histoire nationale, qui est remarquable. C'est cette inscription dans le temps long autant qu'une recherche de la marque d'un « ensemble » qui caractérise les initiatives autour des expositions de l'histoire de l'art français, à commencer par le projet sur le musée des portraits d'artistes.

B. Pour une exposition physionomique de l'art français.

Le peintre Eugène Fromentin, dans l'ouvrage qu'il fait paraître en 1876 sur les maîtres de l'art flamand, ne prétend pas faire œuvre de théoricien d'art ni se faire le biographe de ces artistes mais indique l'objet de son propos : « Je définirai, tout juste comme je les

¹¹¹ Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) est directeur des beaux-arts de 1887 à 1888. Anticlérical notoire, ami de Gustave Courbet, il est notamment nommé directeur des Cultes par Gambetta en 1881.

¹¹² Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 98.

entends, autant que je puis les saisir, quelques côtés physiologiques de leur génie ou de leur talent »¹¹³. C'est cet aspect « physiologique » de la conception de l'art qui nous semble caractéristique, tant pour la dimension iconographique, biographique que subjective que l'idée recouvre.

1. La longue gestation du musée des portraits d'artistes.

L'idée de rassembler dans un même lieu une exposition des portraits représentant les artistes est caractéristique de la conception biographique et sociale qu'ont les administrateurs des beaux-arts de l'histoire de l'art. Il s'agit de donner à voir les visages qui incarnent la diversité du génie artistique français en même temps que de familiariser le public en lui faisant connaître les personnalités des artistes qui illustrent leur nation. On l'a vu, Henry Jouin entend, dans son travail sur David d'Angers, suivre la méthode de Sainte-Beuve et donner à connaître l'artiste au lecteur au moyen d'archives et de documents iconographiques qui permettent une « rencontre » et la naissance d'une certaine familiarité entre le lecteur et l'artiste dont il est question¹¹⁴. Il en va de même dans le projet que nourrit Chennevières à propos d'un musée des portraits d'artistes. Dès 1853, il publie un ouvrage intitulé *Portraits inédits d'artistes français*, publication « née de la même pensée que nos *Archives de l'art français* [...] : des portraits nouveaux ne sont-ils pas des documents nouveaux et des plus intimes et des plus profonds sur les personnes qu'ils représentent ? »¹¹⁵. Ces premières lignes de la préface de l'ouvrage sont éloquentes : l'enjeu est bien la recherche d'une intimité, plus que la quête d'une vérité historique plus objective. Cette donnée de connaissance cependant est bien présente dans le propos du directeur des beaux-arts qui vise tout de même à établir un véritable savoir sur l'artiste. Le travail biographique, selon lui, comporte une dimension iconographique essentielle : « Une biographie d'artiste sans portrait n'est que la moitié de son histoire. [...] Ne point pouvoir comparer tous les portraits d'un homme illustre, c'est ne lui connaître qu'un caractère, qu'une face, qu'un geste »¹¹⁶. Comme l'archive, le portrait est donc la « trace » du grand homme la plus sûre, la plus révélatrice. Ils sont en eux-mêmes des sources de savoir qui

¹¹³ Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, Paris, 1876, p. 2.

¹¹⁴ Voir *supra*, Chapitre 1, C. Une histoire héroïque de l'art, 2. La biographie d'artiste au XIXe siècle.

¹¹⁵ Philippe de Chennevières, Alfred Darcel, et Frédéric Legrip, *Portraits inédits d'artistes français*, 1853, préface p. 7.

¹¹⁶ Chennevières, Darcel, Legrip, *Portraits inédits d'artistes...*, p. VIII.

en disent plus « que tous les historiens ». Enfin, les propos de Chennevières sont marqués par la prégnance du modèle italien avec la galerie des Offices qui sera par la suite évoquée en permanence comme le musée de portraits archétypique. La même comparaison avec la prestigieuse galerie florentine est exprimée dans un article de 1876 intitulé : « Le musée de portraits d'artistes français » paru dans la revue *Chronique des arts et de la curiosité*, supplément hebdomadaire à la fameuse *Gazette des beaux-arts*. Il s'agit d'une lettre adressée par le marquis de Chennevières, alors directeur des beaux-arts, au rédacteur en chef de la revue, ainsi qu'un extrait du *Portraits inédits d'artistes français* de Chennevières : le texte ainsi constitué tend à montrer combien la réalisation d'un musée de portraits d'artistes sur le modèle des Offices serait aisé à réaliser au vu du nombre important des portraits qui existent déjà dans les collections nationales. Un nouvel élan est donné à cette idée de Chennevières parce que la réalisation d'un tel musée est alors plébiscitée également par deux personnalités en vue dans le milieu de la presse et des arts, à la faveur d'une actualité bien précise, l'entrée dans les collections des Offices d'un autoportrait du peintre d'histoire Jean-Paul Laurens (1838-1921)¹¹⁷. Dans la conception biographique et nationaliste qu'ont les auteurs de l'histoire de l'art, nul doute que cette entrée dans le musée italien d'un autoportrait d'un peintre français est une grande perte.

P. de Chennevières et ses proches ne sont pas les seuls à être convaincus de la nécessité d'un musée de portraits des artistes français. Ainsi J.-A. Castagnary, qui n'est pas encore directeur des beaux-arts, en défend-il lui aussi l'idée dans les colonnes du quotidien *Le Siècle* dont il est un chroniqueur régulier¹¹⁸. Outre qu'il souscrit lui aussi à l'appel lancé par d'autres personnalités du milieu artistique pour la création d'un musée des portraits dont la réalisation est si facile, il précise ceci de remarquable que, selon lui, la réunion des portraits des artistes permettrait une meilleure compréhension de leur œuvre : « Cherchez dans la configuration de leurs traits la raison de leurs aptitudes ou le secret de leur

¹¹⁷ Philippe de Chennevières, « Le musée de portraits d'artistes français », *Chronique des arts et de la curiosité*, n°24, 17 juin 1876, p. 210-212 (210-211) : « Le portrait de J.-P. Laurens, destiné à la galerie des Offices, fait naître en même temps et bien naturellement chez deux esprits distingués, MM. Lechevallier-Chevignard (*la Chronique des Arts*) et Olivier-Merson (*le Monde Illustré*), la pensée de la création au Louvre d'une collection des portraits de nos artistes nationaux analogue à celle de Florence, et tous deux me font l'honneur de m'appeler à leur aide ».

¹¹⁸ Thomas Schlessler, « CASTAGNARY, Jules-Antoine », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA [en ligne, consulté le 22 janvier 2024], 2010 : Castagnary « écrit pour le journal *Le Siècle*, collaboration fructueuse qui lui permet d'asseoir son autorité sur les plans artistique comme politique ».

génie »¹¹⁹. On retrouve ici l'héritage de la phrénologie déjà remarquée dans l'œuvre de David d'Angers au début du siècle. Il est ainsi très intéressant de constater que la tendance biographique et « portraitomanique » de l'histoire de l'art au XIX^e siècle est très ancrée mais ne donne jamais lieu à la réalisation de ce « musée des portraits d'artistes » tant désiré, en dépit de quelques initiatives remarquables, comme l'exposition des *Portraits du siècle* à l'École des beaux-arts le 25 avril 1883¹²⁰. En 1887, J.-A. Castagnary le déplore encore, dans son discours d'installation comme directeur des beaux-arts, tout en remarquant toujours, lui aussi, que toutes les conditions de succès du projet sont pour autant réunies :

Depuis une trentaine d'années, il est question de faire au Louvre une salle contenant des portraits, à l'exemple de celle qui existe au Musée des *Offices*, à Florence. Les Portraits sont là : une quarantaine au Louvre, une cinquantaine à Versailles, une soixantaine à l'École des beaux-arts. Ce serait une superbe entrée de jeu pour une pareille collection : pourquoi est-elle encore à l'état de rêve ?¹²¹

Au même moment, Henry Jouin achève la réalisation d'un ouvrage intitulé *Musée de portraits d'artistes...*, qui paraît en 1888. Par ce livre, il entend préparer la réalisation de ce musée en signalant « les amateurs, les curieux dont la galerie renferme [...] quelque portrait d'artiste », comme il l'explique dans sa longue préface en forme de plaidoyer pour une vaste galerie des portraits des hommes illustrant le génie artistique français¹²². Chennevières d'ailleurs ne manque pas de saluer en 1889, dans ses *Souvenirs*, l'utile initiative de son ami¹²³. Cependant, la salle des portraits d'artistes voit finalement le jour en 1888, comme Jouin l'annonçait dans la préface de son livre rédigée à la fin de l'année 1887. Un rapport de Castagnary, secrétaire d'État et directeur des beaux-arts, au ministre de

¹¹⁹ Jules-Antoine Castagnary, « Les embellissements de Paris : III. Une galerie de portraits d'artistes au musée du Louvre », *Le Siècle*, 31 juillet 1876, p. 3.

¹²⁰ Société philanthropique (Paris), *Catalogue de l'exposition de portraits du siècle (1783-1883) ouverte au profit de l'œuvre, à l'école des beaux-arts, le 25 avril 1883*, 1883.

¹²¹ Henry Jouin, *Musée de portraits d'artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, artistes dramatiques, amateurs, etc. : nés en France ou y ayant vécu, état de 3000 portraits, peints, dessinés ou sculptés, avec l'indication des collections publiques ou privées qui les renferment*, Paris, 1888, préface, p. XVIII.

¹²² Jouin, *Musée de portraits d'artistes...*, préface, p. XIX.

¹²³ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, V, 1889, p. 24 : « On ne peut dire en effet que jusqu'à la dernière heure, l'insistance publique se soit un instant relâchée, car le jour-même ou M. Castagnary entra rue de Valois, un laborieux érudit, M. Henry Jouin, corrigeait la dernière épreuve d'un livre plein de recherches patientes : *Musée de portraits d'artistes, peintres, sculpteurs, etc., nés en France ou y ayant vécu, état de 3000 portraits peints, dessinés ou sculptés, etc.*, c'est-à-dire fournissait d'avance au Directeur des beaux-arts, l'indication des collections publiques ou privées où pourrait se ravitailler inépuisablement la galerie projetée dont il devait annoncer sitôt le projet arrêté ».

l'Instruction publique, des beaux-arts et des cultes, présente le projet qui est finalement approuvé, de la réunion de portraits d'artistes provenant des collections du Louvre, du musée du Luxembourg, du château de Versailles et de l'École des beaux-arts ; le modèle de la galerie des Offices est toujours invoqué, notamment au sujet de la question des portraits des artistes vivants qui sont admis à figurer dans la galerie, comme c'est le cas à Florence. Georges Lafenestre, conservateur adjoint des peintures et des dessins au Louvre, dresse le catalogue de cette « nouvelle collection » qui compte X numéros¹²⁴. Si J.-A. Castagnary est très fier d'avoir donné une réalisation concrète à ce projet après trente années d'échec, P. de Chennevières revient longuement, sur plus de dix pages, sur ce sujet dans ses *Souvenirs* et manifeste les doutes qu'il nourrit au sujet de certains choix du directeur des beaux-arts, même s'il insiste bien sur sa joie de voir enfin s'ouvrir cette collection qu'il avait tant désirée¹²⁵. Il est très intéressant de voir que son désaccord porte essentiellement sur la présence de trop nombreux peintres étrangers au détriment des peintres français : car l'idée de cette salle des portraits au Louvre est, à la différence des Offices, « avant tout patriotique » et le musée du Louvre apparaît, sous la plume de Chennevières, comme le lieu de l'incarnation d'un génie national exalté, dont il parle avec un lyrisme emphatique : « Tant que la France sera, soyons possédés de la folie du Louvre; au Louvre, écrin colossal, trésor des trésors de la patrie, au Louvre appartient de droit tout ce qui peut lui être une richesse, une lumière ou un décor »¹²⁶. C'est ce même impératif patriotique qui préside à un autre projet du marquis de Chennevières, dans la décennie 1870 : le projet d'exposition des chefs-d'œuvre des provinces.

2. Le projet d'exposition des œuvres des provinces en 1875.

Chennevières, au moment où il est directeur des beaux-arts, songe depuis longtemps à réunir à Paris une exposition des chefs-d'œuvre des départements. Son intérêt pour les artistes des provinces remonte à loin et date, on l'a vu, de ses *Recherches* de jeunesse autour de *la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Ses travaux théoriques autour des musées de province comme son entreprise de l'Inventaire des richesses

¹²⁴ Georges Lafenestre, *Notice des portraits d'artistes exposés dans la salle Denon du musée du Louvre*, Paris, 1888.

¹²⁵ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, V, 1889, p. 33 : « Je répète une fois encore que cette ouverture m'a réjoui. C'est l'exécution d'un rêve que j'avais regretté de ne pouvoir accomplir moi-même ».

¹²⁶ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, V, 1889, p. 31 et 34.

d'art de la France l'ont convaincu d'une chose : les musées des départements sont l'incarnation la plus authentique du génie artistique français, qu'il s'agit à la fois de valoriser et d'entretenir. Il médite alors un projet ambitieux et paradoxal : réaliser la réunion des chefs-d'œuvre des provinces à Paris. Ambitieux, si ce n'est utopique, à l'image des autres projets du fougueux directeur des beaux-arts, son projet l'est certainement dans son objet. Paradoxal, il l'est aussi dans la mesure où la valorisation du patrimoine des provinces, parfaitement concevable dans un contexte de « décentralisation » intellectuelle et artistique, passe ici par une *centralisation*, voire même par une *concentration* inédite d'œuvres d'art des provinces dans la capitale.

Ce projet est mentionné pour la première fois le 16 octobre 1874 lors de la douzième réunion des membres de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France : le président de la séance, Frédéric Reiset (directeur des musées nationaux), revient sur l'examen d'un « projet d'exposition des musées de province en 1875 » soumis aux membres de la Commission ; il regrette l'absence du directeur des beaux-arts qui empêche de prendre une décision définitive à ce sujet¹²⁷. La première difficulté soulevée est celle du choix du lieu où pourrait se tenir une telle manifestation. Il apparaît par la suite que c'est bien cette question qui, faute de résolution, empêche l'organisation effective de l'événement. Cette première mention dans le registre des délibérations de la Commission indique clairement l'objet de l'exposition :

M. le président fait ressortir [...] toute l'importance que pourrait avoir, pour les amis des arts, cette exposition qui réunirait à Paris les œuvres d'art de premier ordre disséminées sur tous les points de la France, depuis les grandes distributions de tableaux faites aux collections de province, sous le premier Empire, en 1809 et 1811¹²⁸.

Deux éléments caractéristiques semblent particulièrement remarquables : premièrement, le mouvement de retour des œuvres qui s'esquisse, même de manière temporaire, depuis la province vers Paris, premier revirement, sorte de retour sur le mouvement de décentralisation que les collections ont connu avec les envois d'œuvres vers les départements, après le décret Chaptal de 1801 ; deuxièmement, le caractère de sélection plus ou moins subjective qui est contenue dans l'expression « œuvres d'art de premier ordre »,

¹²⁷ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 16 octobre 1874, p. 20.

¹²⁸ *Ibidem*.

dont les critères d'appartenance ne sont pas définis. À ce sujet, Eugène Servaux émet une objection et indique craindre la résistance des institutions de province à se séparer « des objets précieux qui sont l'honneur de leurs collections ». Il donne en exemple le cas intéressant, qu'il connaît bien en tant que chef de division adjoint au ministère de l'Instruction publique, des difficultés rencontrées par le ministre « pour sa publication de documents conservés dans les Bibliothèques des départements »¹²⁹. Cette information permet d'ailleurs de noter que les entreprises de publications et de recensements ne touchent pas uniquement la direction des beaux-arts mais représentent une tendance générale qui portent les administrateurs à la réalisation d'inventaires, dans un but à la fois de contrôle, de sauvegarde et de valorisation. À cette objection d'E. Servaux, le président de la séance, F. Reiset, répond qu'il lui paraît évident que les villes de province leur accorderont, dans leur grande majorité, un concours immédiat, en raison de l'intérêt qu'elles ont « à mettre en relief les richesses qu'elles possèdent et à maintenir de bons rapports avec l'administration des beaux-arts dont le concours leur est nécessaire pour l'enrichissement de leur collection »¹³⁰. Ce que Reiset souligne ici, c'est bien la dépendance étroite qui lie les provinces à l'organisme central. Cette phrase est tout à fait révélatrice de la situation des institutions à l'échelle locale et de leur autonomie très relative à l'égard de la direction centrale. Les rapports avec Paris, d'où vient la seule véritable consécration, sont, pour les provinces, à la fois un moyen d'espérer faire reconnaître la valeur de leurs collections, qu'une manière d'obtenir de nouvelles œuvres d'art : le centralisme du système apparaît ici dans toute son évidence. Cependant, ce projet, outre sa dimension de valorisation, quoique paradoxale, du patrimoine des provinces, s'accompagne d'un objectif de conservation curative. C'est ce qu'exprime F. Reiset dans sa réponse à E. Servaux : « L'obligation où l'on se trouvera, en province et à Paris, [...] d'examiner attentivement l'état dans lequel se trouvent beaucoup d'œuvres d'art, permettra certainement d'en sauver un certain nombre qui dépérissent faute d'une restauration faite en temps utile »¹³¹. Ainsi ce projet fait-il l'objet de délibérations de la part des membres de la Commission de l'Inventaire durant les cinq réunions qu'elle tient avant la fin de l'année 1874. Le lieu où devrait se tenir l'événement fait débat : il porte surtout sur deux possibilités : la cour du Louvre,

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

place du Carrousel, ou la cour du Palais royal. La Commission établit également une « liste des villes auxquelles des tableaux importants appartenant soit à des musées, soit à des églises, devront être demandés »¹³² : une rapide étude statistique permet de voir que les œuvres indiquées viennent de villes réparties sur tout l'ensemble du territoire français et que les musées les plus sollicités, Montpellier et Toulouse, sont même les plus éloignés de la capitale [Annexe 11, p. 360 : villes sollicitées pour la préparation de l'exposition de 1875]. Cela montre aussi la bonne connaissance que ces hommes ont du patrimoine conservé dans les provinces. Des demandes sont envoyées à la fin de l'année et dans les premiers jours de l'année suivante : les procès-verbaux des séances permettent de suivre les réponses des municipalités : parmi ces villes présélectionnées, dans les treize réponses recueillies entre la séance du 22 janvier et celle du 5 février, cinq se disent favorables au projet, deux manifestent un accord probable ou sous condition, et six se montrent défavorables. C'est vraisemblablement en raison du désintérêt des provinces, conjugué aussi aux difficultés financières et matérielles que représentent les installations d'infrastructures nécessaires à un tel événement, que le projet de l'exposition est finalement abandonné. Chennevières le regrette dès le 19 février 1875 dans son discours aux membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français, usant d'une nouvelle métaphore, celle d'un bijou cette fois, pour manifester l'idée de l'un et du multiple et soulignant encore l'intrication des enjeux locaux et nationaux :

J'avais espéré [...] réunir quelques mois à Paris les perles les plus brillantes de ce collier sans fin. La province nous aurait donné ce magnifique spectacle, au profit de la province, en même temps qu'au profit d'un intérêt plus général du pays. Nous avons échoué pour cette fois, échoué assez honorablement, tout en restant fermement convaincus que cette idée, dès longtemps mise en cours, se réalisera tôt ou tard par de plus heureux que nous¹³³.

L'idée est bien de mettre en valeur la diversité de « l'école française » dont le genre singulier demeure irréductible, laquelle est « l'école la plus variée qu'ait connue le monde ». Ainsi Chennevières reste-t-il convaincu du bien-fondé de son projet, en dépit de l'insuccès de l'entreprise qu'il impute, dans ses *Souvenirs*, à des résistances de certains

¹³² AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 11 décembre 1874, p. 25-26.

¹³³ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, « À l'assemblée générale des membres fondateurs de la Société de l'histoire de l'art français », p. 101-102.

musées attisées par des oppositions de nature politique¹³⁴. Le procès-verbal du 5 février, qui est le dernier à mentionner le projet d'exposition, met plutôt en lumière des raisons d'organisation matérielle, avec l'impossibilité de trouver un lieu pour la tenue de l'événement, même si ces difficultés peuvent aussi avoir été produites par des oppositions plus politiques. Pour annoncer l'abandon du projet, une note est « rédigée de façon à ne pas impliquer une renonciation définitive, pour l'avenir, à un projet qui présente un projet de premier ordre » : les membres de la Commission restent convaincus de la valeur du projet et espèrent sa tenue dans un futur proche, lorsque de « meilleures circonstances » se présenteront¹³⁵. Cet échec donne un coup d'arrêt à l'activité de la Commission de l'Inventaire qui ne se réunit pas entre le 12 février 1875 et le 25 juin 1875.

En dépit de sa faillite, il est intéressant de comprendre les motivations qui ont présidé à la naissance de ce projet, les modalités pratiques étudiées, la liste dressée des musées principaux ainsi que les difficultés rencontrées ; de nombreux points communs se retrouvent dans l'organisation de l'exposition des Portraits nationaux en 1877. D'autre part, il faut noter que le soutien de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, rompue à l'exercice de l'organisation d'expositions¹³⁶, avait été acquis pour la réalisation de leur projet, comme l'indique M. de Chennevières le 4 décembre 1874¹³⁷. Cet accord donne lieu à la création d'une sous-commission chargée spécifiquement de l'organisation de l'exposition des musées de province, composée à parts égales de membres de la Commission de l'Inventaire et de membres de l'Union centrale des beaux-arts. Si la création de ce nouvel organisme ne donne finalement aucun résultat, elle permet de montrer que le thème des beaux-arts appliqués à l'industrie, idée majeure dans la politique artistique française de la fin du XIX^e siècle, comme, à l'échelle européenne, dans l'organisation des expositions universelles, font déjà partie de la réflexion des administrateurs de la Commission centrale en 1874, avant même le projet des Portraits nationaux pour l'exposition universelle de 1878.

¹³⁴ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, V, 1889, p. 22.

¹³⁵ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 5 février 1875, p. 34.

¹³⁶ La fondation de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie est décidée en 1863, autorisée par décret ministériel le 26 juillet 1864 et par arrêté préfectoral le 3 août 1864. Elle se charge notamment de l'organisation d'expositions au Palais de l'Industrie, comme en 1865, 1869 et 1876.

¹³⁷ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 4 décembre 1874, p. 24 : « M. le Président fait connaître à la Commission l'état des négociations engagées avec l'Union centrale des beaux-arts, au sujet de l'organisation de l'Exposition des musées de province, et donne lecture d'une lettre de M. le Président de cette société qui [...] accepte, en principe, la mission qui lui serait confiée ».

C. Une « galerie de famille » à l'Exposition universelle de 1878.

L'occasion de réaliser l'exposition des chefs-d'œuvre de la province se présente deux ans plus tard, en 1877, quand débutent les préparatifs pour l'Exposition universelle qui doit avoir lieu sur le Champ de Mars et la colline du Trocadéro : l'ouverture prévue entre le 1^{er} mai et le 31 octobre est finalement prolongée jusqu'au 10 novembre 1878. Cette fois, le concours des provinces est beaucoup plus empressé : P. de Chennevières souligne, avec un peu d'amertume, que les administrations locales et les particuliers ont dû juger cette manifestation plus importante, probablement en raison de sa dimension internationale, et leur réponse nécessaire à une appel plus éminemment « patriotique »¹³⁸.

1. État des sources et de l'historiographie.

L'historiographie sur le sujet de l'Exposition universelle de 1878 est peu bavarde mais les sources archivistiques et imprimées sont nombreuses. Les sources manuscrites sont réparties, aux Archives nationales, dans différents cartons de la série F 21. Les archives de la Commission de l'Inventaire, service organisateur de la manifestation, donnent également des indications sur le sujet, en particulier le registre des délibérations de la Commission qui demeure une source précieuse. L'ensemble de ces archives comporte surtout de la correspondance, où la main d'Henry Jouin est identifiable sur près de la moitié des minutes qui attestent de son activité de secrétaire pour le projet des Portraits nationaux¹³⁹. Le courrier envoyé est majoritairement adressé aux différents membres de la Commission de l'Inventaire en charge de l'organisation de l'exposition, aux prestataires comme l'emballleur Chenue, chargé du transport des œuvres, mais aussi aux prêteurs parisiens et provinciaux. Ces archives sont touffues et présentent de nombreux formulaires pré-imprimés, que ce soit pour les correspondances de la direction ou pour les demandes de prêts adressées aux amateurs, collectionneurs, conservateurs, édiles et évêques à Paris et en province. Les sources imprimées, parmi lesquelles les articles de presse¹⁴⁰, les ouvrages des

¹³⁸ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, V, 1889, p. 22.

¹³⁹ AN, F/21/693. Sur l'ensemble des 160 pièces dépouillées de ce carton d'archives, comportant l'essentiel de la correspondance correspondant à l'organisation de l'événement, 76 portent l'écriture d'Henry Jouin, soit 47,5%.

¹⁴⁰ Notamment *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*, fondé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867 : ce mensuel dirigé par Jules Brunfaut paraît de mai 1876 à décembre 1878. Le lecteur y trouve des

critiques comme ceux de Charles Blanc¹⁴¹ et de Louis Gonse¹⁴² ainsi que les rapports administratifs¹⁴³, donnent leur éclairage sur les sources manuscrites. En dépit de la profusion de ces sources, aucune monographie récente n'a été consacrée à l'Exposition universelle de 1878, dont le succès est très relatif. F. W. J. Hemmings en 1972 juge qu'elle est « la moins intéressante, sûrement la moins brillante » des quatre expositions universelles parisiennes de 1867, 1878, 1889 et 1900¹⁴⁴. Claire Maingon juge cependant qu'elle connaît, avec ses seize millions de visiteurs, « un succès considérable qui préfigure les manifestations plus célèbres de 1889 et 1900 »¹⁴⁵. Elle est au moins un échec du point de vue financier puisque les dépenses excèdent largement les recettes (les pertes dépassent les vingt millions de francs)¹⁴⁶. Il est vrai que l'Exposition de 1878 souffre de la comparaison avec celle de 1867 qui a marqué la mémoire collective, « apogée » du Second empire, comme l'indique le titre du récent ouvrage d'Édouard Vasseur, et « flèche d'or qui surmonte l'édifice impérial » selon la jolie expression de Raymond Isay en 1937¹⁴⁷ ; l'idée des organisateurs de l'Exposition universelle de 1878 est pourtant de montrer que la République est capable de relever le gant tendu par l'Empire. Outre cet échec, la manifestation de 1878 est également éclipsée *a posteriori* par l'éclat des expositions qui suivent : celle de 1889, organisée pour le centenaire de la Révolution française, ouverte avec l'inauguration de la Tour Eiffel, et celle de 1900 dont le succès est immense à tous les niveaux et qui est « peut-être de toutes la plus prestigieuse, la plus inoubliable »¹⁴⁸.

Cependant, deux travaux universitaires d'étudiants de l'École du Louvre se concentrent sur deux expositions plus précises montées au sein de l'Exposition universelle de 1878 ; ces études se situent donc plutôt du côté de la muséologie. Bastien Noël étudie la

« renseignements précis : tels que les décrets, les arrêtés, les dispositions prises par le Gouvernement et par la Commission internationale. Il suivra, pas à pas, jour par jour, la marche des travaux, de telle sorte que le lecteur pourra juger de leurs progrès jusqu'à leur parfait achèvement » (lundi 1^{er} mai 1876, n°61, p. 1).

¹⁴¹ Charles Blanc, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878 ; *L'Art et l'industrie de tous les peuples à l'exposition universelle de 1878*, Paris, 1879.

¹⁴² Louis Gonse, *L'Art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris, 1879.

¹⁴³ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, Paris, 1881.

¹⁴⁴ F. W. J. Hemmings, « Emile Zola devant l'Exposition universelle de 1878 », *Cahiers de l'AIEF*, t. 24, 1972, p. 131-153 (132).

¹⁴⁵ Claire Maingon, « Panorama des Palais », *Histoire par l'image [en ligne]*, consulté le 3 février 2024.

¹⁴⁶ Marc Gaillard, *Paris : les expositions universelles de 1855 à 1937*, Paris, 2003, p. 36 : « Le budget prévu était de 35 millions de francs, les dépenses réelles s'élevèrent à 55.775000. Les recettes de 24.350000 seulement ».

¹⁴⁷ Raymond Isay, *Panorama des Expositions universelles*, 1937, p. 81. Cité par Édouard Vasseur, *L'exposition universelle de 1867 : l'apogée du Second Empire*, Paris, 2023, p. 14.

¹⁴⁸ Hemmings, « Emile Zola devant l'Exposition universelle... », p. 132.

présentation des œuvres d'art antiques dans l'exposition rétrospective d'art de 1878¹⁴⁹ quand Stéphane Paccoud traite spécifiquement de l'exposition des Portraits nationaux¹⁵⁰. Depuis l'Exposition universelle de 1867, des expositions dites « rétrospectives » sont montées : à côté de la présentation des produits de l'industrie s'organisent des expositions historiques d'art ancien, initiées par la galerie de « l'Histoire du Travail » d'Adrien de Longpérier (1816-1882) en 1867, située dans le palais du Champ de Mars. À son propos, B. Noël écrit qu'elle répond « à l'intérêt généralisé pour l'étude de l'histoire nationale à cette époque », ce qui explique qu'en 1878, « l'initiative est reprise par une double présentation qui s'installe dans les galeries latérales du Palais du Trocadéro »¹⁵¹. Ces deux manifestations prennent place dans les deux ailes du palais du Trocadéro conçu par l'architecte Jules Bourdais (1835-1915) : elles sont formées « d'art ancien à gauche, [exposition] coordonnée par Adrien de Longpérier [...], et d'objets ethnographiques à droite »¹⁵². Le projet des Portraits nationaux s'inscrit dans le cadre élargi de ces expositions rétrospectives même s'il constitue une manifestation et qu'il devait initialement prendre place dans un coin de l'espace dévolu, dans le palais du Champ de Mars, à l'exposition des beaux-arts [Figures 5, p. 366-367 : vues de l'Exposition universelle].

Certaines sources présentent un caractère construit : les témoignages des organisateurs de l'événement sont très éclairants car ils donnent un aperçu du montage de l'exposition avec un point de vue interne, mais ils possèdent un caractère partisan et impliquent qu'on garde à leur égard une distance critique. Les évocations de l'événement dans les écrits de Philippe de Chennevières et d'Henry Jouin en sont un bon exemple. Car, si l'on en croit les deux hommes, l'événement a été, en dépit des difficultés multiples et de sa courte durée, une idée brillante et un succès, une exposition d'un intérêt capital et d'un caractère indispensable ; or les autres sources manuscrites et imprimées, on le verra, en donnent un écho bien plus nuancé. Henry Jouin évoque en 1893 « le merveilleux musée des Portraits nationaux »¹⁵³ quand P. de Chennevières se souvient de l'événement en ces termes :

¹⁴⁹ Bastien Noël, *Les antiques à l'Exposition universelle de 1878*, Mémoire de Master 1, École du Louvre, 2012.

¹⁵⁰ Stéphane Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878 à Paris*, Mémoire d'étude, muséologie, École du Louvre, 2002.

¹⁵¹ Noël, *Les antiques à l'Exposition universelle de 1878...*, p. 16.

¹⁵² Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 7.

¹⁵³ Jouin, *L'Art et la Province...*, p. 81.

Les salles du Trocadéro montrèrent pendant quelques mois trop courts, une collection à coup sûr incomparable des chefs-d'œuvre si variés du talent de nos portraitistes, [...] qui chatouillait mieux l'orgueil de la nation, par son côté de galerie de famille des illustrations françaises¹⁵⁴.

Cette citation de P. de Chennevières souligne également la dimension patriotique de l'événement : cet enjeu se déploie à l'échelle nationale comme à l'échelle internationale.

2. Un double enjeu républicain et international.

L'étude de l'exposition des Portraits nationaux qui prend place au sein de l'Exposition universelle de 1878 permet de mettre en confrontation trois échelles d'analyse simultanées : l'échelle locale, d'où arrivent les œuvres, l'échelle nationale, puisqu'il s'agit de constituer une « galerie » retraçant l'histoire de France par la succession des portraits « historiques » ou « portraits nationaux », et l'échelle internationale, puisque le contexte de la manifestation est celui de la mise en scène de l'identité française sur l'estrade d'une exposition universelle à laquelle participent de nombreux pays étrangers¹⁵⁵. L'organisation de cette exposition, dans l'enjeu d'unité nationale comme de rayonnement international prend, lui aussi, un caractère axiologique et possède une dimension morale. S. Paccoud l'expose très bien au début de son travail : « La décision [d'organiser l'exposition de 1878] est avant tout de nature politique et vise à prouver au monde le relèvement du pays après la défaite de 1870 et les désastres de la Commune »¹⁵⁶. Il cite également R. Isay qui souligne cet objectif de l'Exposition qui consistait à redonner « à l'amour-propre national la satisfaction d'une victoire ». R. Isay revient également sur la « portée symbolique » de l'Exposition universelle de 1878 : « L'Exposition marque ainsi le terme des années de deuil et de retraite, la rentrée de la France dans le concert des grands États, la reprise de son rôle traditionnel de Puissance civilisatrice »¹⁵⁷. Cette même idée de présenter la France comme une puissance morale, influente et civilisatrice observée *a posteriori* par R. Isay se retrouve chez M. Couyba à l'aube du XX^e siècle quand il souligne l'importance de l'enjeu de

¹⁵⁴ Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, V, 1889, p. 22.

¹⁵⁵ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport administratif...* t. 2, p. 356-357, statistique des opérations : sur les 52835 exposants, près de 27000 sont étrangers (soit 51%).

¹⁵⁶ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 4.

¹⁵⁷ Isay, *Panorama des Expositions...*, p. 896. Cité par Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 4.

représentation internationale dans *l'Art et la démocratie*. En effet, pour manifester l'importance du rayonnement de l'art et de la France lors de l'Exposition universelle de 1900, il ne recule pas devant la comparaison entre la France et la mission civilisatrice d'Athènes sous l'Antiquité¹⁵⁸.

Cette dimension axiologique qui s'observe au niveau de l'organisation de l'exposition se retrouve aussi dans le contenu des manifestations : selon S. Paccoud, l'accent est mis sur l'éducation et le ton de l'événement est délibérément plus sérieux que celui qui préside à la grande « fête » impériale de 1867, d'où un certain nombre de manifestations de nature didactique, parmi lesquelles la galerie des portraits historiques qui nous intéresse¹⁵⁹. Se retrouve bien ici le pédagogisme didactique des administrateurs de la III^e République marqué par la préoccupation de l'éducation sociale. L'enjeu social est d'ailleurs très présent dans l'organisation des expositions depuis 1867, représenté cette année-là en particulier par la figure du commissaire de l'exposition, Frédéric Le Play, passé par le saint-simonisme. Cette idée est très bien exposée par Antoine Picon dans le chapitre « Expositions universelles, doctrines sociales et utopies » de l'ouvrage collectif *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoines*¹⁶⁰. L'auteur souligne que les expositions universelles de la seconde moitié du XIX^e siècle permettent de « préciser le contenu et la portée » d'une « postérité » de la doctrine et de l'utopie sociales développée dans la première moitié du siècle¹⁶¹. Il souligne plus loin que les « réseaux issus de l'utopie » sociale sont encore représentés en 1878, même si leur présence s'atténue par la suite¹⁶². Ainsi, à l'échelle de la capitale où se déroule la scène, se nouent des enjeux de fierté nationale et de pédagogisme social. Cependant, du point de vue diplomatique, l'Exposition universelle présente aussi un intérêt certain. Car, comme le souligne B. Noël dans

¹⁵⁸ Couÿba, *L'art et la démocratie...*, p. 2 : « L'Exposition universelle a prouvé au monde que la démocratie française, comme jadis la démocratie athénienne, demeure le foyer de beauté auquel doivent venir se réchauffer et s'éclairer les monarchies et les empires qui avaient désappris le chemin de Paris ».

¹⁵⁹ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 5 : « La volonté proclamée est de faire dans le sérieux par contraste avec les grandes successions de fêtes que furent 1855 et 1867 sous l'Empire. L'éducation est particulièrement mise à l'honneur, et l'on voit aussi l'apparition d'expositions thématiques, par exemple sur les eaux minérales françaises, les ressources des ports de commerce, ou bien sûr celle des Portraits Nationaux qui nous occupe ici. De nombreux congrès internationaux se tiennent dans le cadre de l'Exposition, sur les sujets les plus variés ».

¹⁶⁰ *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoines*, Paris, 2012.

¹⁶¹ Antoine Picon, « Expositions universelles, doctrines sociales et utopies », dans *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle...*, p. 37-38.

¹⁶² Antoine Picon, « Expositions universelles, doctrines sociales et utopies », dans *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle...*, p. 39.

son introduction, « au lendemain de la défaite de Sedan et de la Commune, le message est explicite : par le biais de ce concours, le pays annonce son renouveau et s'affirme aux yeux des autres nations »¹⁶³. La meilleure preuve de la couleur de revanche patriotique que prend l'événement se trouve dans l'interdiction formelle qui est faite, par un arrêté du 20 avril 1878 pris par A. Bardoux, de présenter des œuvres d'art évoquant les événements de 1870-1871 à l'Exposition universelle : cette interdiction frappe par son caractère partisan et éclaire particulièrement bien la tonalité donnée à l'événement¹⁶⁴.

Au-delà de l'affirmation diplomatique, l'objectif recherché est aussi la mise en regard des productions artistiques des différents pays pour favoriser l'émulation. Le but est bien de favoriser le progrès des arts et de l'industrie française par la mise en concurrence avec les autres nations. L'idée de progrès est bien la reine de l'Exposition, comme l'exprime S. Paccoud quand il dit des expositions universelles de la seconde moitié du XIX^e siècle : « Elles consacrent l'*homo faber* et la religion du progrès, sont une apologie du rationalisme, une glorification du labeur, de l'alliance de l'art et de l'industrie, pour le progrès scientifique et social »¹⁶⁵. Ainsi l'Exposition universelle de 1878 est-elle placée sous le signe des nationalismes, matérialisés par l'érection de multiples pavillons sur les « pentes du Trocadéro et la rue des Nations, où chaque pays participant est invité à construire une architecture *nationale* »¹⁶⁶. L'idée d'exposer des tableaux anciens à l'Exposition universelle de 1878 émerge lors de la séance du 26 janvier 1877 afin de présenter au monde la vision synoptique de l'histoire de l'art national.

¹⁶³ Noël, *Les antiques à l'Exposition universelle de 1878...*, p. 10.

¹⁶⁴ AN, F/21/524. Arrêté du 20 avril 1878 du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Agénor Bardoux, portant interdiction de présenter des œuvres évoquant les événements de 1870-1871 à l'Exposition universelle de 1878.

¹⁶⁵ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 3.

¹⁶⁶ Noël, *Les antiques à l'Exposition universelle...*, p. 15.

Chapitre IX. L'art des provinces sur la scène internationale.

L'histoire de l'exposition des Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878 est riche d'enseignements et incarne en quelque sorte la synthèse de la politique de la direction des beaux-arts sous le règne de Philippe de Chennevières, même si celui-ci doit donner sa démission avant l'ouverture de la manifestation. L'usage indifférencié qui est fait dans les sources entre l'expression de « portraits nationaux » et de « portraits historiques » souligne bien la parenté qui existe entre les deux termes et l'usage éminemment national qui est fait de l'histoire et de l'art. Sur l'organisation de l'exposition comme sur l'économie, la typologie et la provenance des œuvres, Paccoud a livré une étude qui renseigne abondamment sur l'économie muséographique de l'exposition, sur la typologie des œuvres, sur l'identité des prêteurs comme sur le déroulé chronologique précis de la manifestation. Pour servir notre propos, nous privilégions un regard centré, autant que possible, sur la politique, les intentions et les lignes de force qui sous-tendent cet événement.

Cependant, comme pour l'Inventaire, seule une réalisation limitée est donnée au projet de l'exposition des Portraits nationaux. Le vrai bénéfice de l'entreprise se trouve dans quelques avancées notables qui sont données à la connaissance autour de certaines œuvres d'art anciennes. L'établissement d'un catalogue, confié aux soins d'Henry Jouin, est enfin l'ultime trace d'une exposition quelque peu fantomatique.

A. Les Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878.

Au cours de la réunion de la Commission de l'Inventaire du 26 janvier 1877, le directeur des beaux-arts présente le projet de l'exposition des Portraits nationaux aux membres réunis car c'est à eux qu'est confiée l'organisation de la manifestation.

1. Enseigner le développement de l'art français.

Deux ans après l'échec de l'organisation d'une exposition des musées de province à Paris, en 1875, Chennevières revient à la charge avec l'occasion que lui procure l'organisation de l'exposition universelle de 1878, décidée par deux décrets en avril 1876 : le décret du 13 avril, proposé par le ministre de l'Instruction publique, permet d'inclure les beaux-arts dans les dispositions prises pour l'agriculture et l'industrie par le décret du 4 avril précédent. Au début de l'année 1877, le marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts, conçoit le projet d'une exposition particulière dont l'organisation serait confiée à l'Inventaire des richesses d'art de la France. Ce choix du service de l'Inventaire est plutôt naturel en effet puisque ses membres ont une expérience du patrimoine des provinces par les recherches qu'ils ont pu mener dans le cadre de leur recensement. L'exposition des Portraits nationaux occupe une place particulière au sein de l'ensemble de la manifestation : elle se situe à mi-chemin entre l'exposition rétrospective d'art ancien et l'exposition spéciale de type didactique, tout en se rattachant, dans son organisation et dans son emplacement initial, à la manifestation des beaux-arts. Le rapport administratif de l'exposition, publié en 1881, fait état de cinq « expositions spéciales » dans son chapitre XV : parmi lesquelles les expositions des portraits nationaux historiques avant celles des sciences anthropologiques, de l'art musical, des eaux minérales et des ressources des ports de commerce français. Ces manifestations thématiques précises entendent instruire le spectateur et incarnent l'objectif d'éducation mis en lumière par S. Paccoud dans son introduction. L'exposition des Portraits nationaux se distingue donc de « l'exposition historique de l'art ancien et de l'exposition des beaux-arts » de la section française. Ces deux événements, en effet, sont traités ensemble dans le rapport au chapitre VI, puisque « l'exposition rétrospective et le musée ethnographique devaient servir en quelque sorte de complément aux exhibitions contemporaines et permettre de mieux apprécier l'état de nos arts et de nos industries », s'inscrivant dans la continuité de la galerie de l'Histoire du travail de 1867¹⁶⁷.

Le projet initial était de réunir, dans un des « immenses espaces » réservés à l'exposition des beaux-arts, une collection de « tableaux de grands maîtres dispersés dans les musées de province et, par là même, soustraits à l'admiration d'une grande partie du public éclairé ». Mais cette idée, qui reprenait quasiment littéralement le projet de Chennevières

¹⁶⁷ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport administratif...*, p. 90-91.

de 1875, une fois de plus, ne voit pas le jour, pour des motifs qui ne sont pas précisés¹⁶⁸. Les organisateurs envisagent alors la réunion « dans une même galerie », des « portraits de personnages importants de nationalité française » afin de composer « une exposition qui, même ainsi limitée, présenterait un grand intérêt historique et artistique »¹⁶⁹. C'est donc sur ce double enjeu artistique et historique, ainsi que sur un ton éminemment didactique, que se construit la manifestation des Portraits nationaux. Le directeur des beaux-arts en expose le projet aux membres de la Commission le 26 janvier 1877. Le projet est validé par arrêté du ministre de l'Instruction publique, William Waddington, le 1^{er} février 1877 et il obtient l'accord du Sénateur commissaire général de l'exposition, Jean-Baptiste Krantz¹⁷⁰ (1817-1899), « frappé de l'intérêt que pourrait offrir une réunion de portraits historiques français »¹⁷¹.

Le procès-verbal de la séance de la Commission le 26 janvier éclaire sur la genèse du projet et montre la progression de la pensée de Chennevières qui a abandonné son idée d'exposition des chefs-d'œuvre des provinces¹⁷². L'ambition est très explicitement indiquée : il s'agit de construire un propos narratif sur le « développement » de l'art français, c'est-à-dire de manifester la continuité à l'œuvre dans l'expression artistique du génie national, au moyen de l'exposition des portraits de personnalités historiques françaises, depuis le Moyen Âge jusqu'aux temps présents, la date limite étant quand même fixée à 1830, afin de garder un recul d'une cinquantaine d'années. Ce qu'on observe ici, c'est bien le point de rencontre des différents projets du marquis de Chennevières et, avec lui, de la direction des beaux-arts, conçus mais non réalisés dans les dernières années : les Portraits nationaux sont ainsi à la fois une exposition des œuvres des provinces et une galerie de

¹⁶⁸ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport administratif...*, p. 192 : « Mais des raisons de toute nature ne permirent pas de donner suite à cette idée, malgré ce qu'elle présentait de séduisant ».

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Inspecteur général honoraire des ponts et chaussées, il élabore le Palais de fer de l'exposition universelle de 1867. Il dirige le Service de navigation de la Seine à partir de 1870 et devient commissaire général de l'exposition de 1878. Il est également parlementaire, élu député en 1871 et sénateur en 1875 ; il se situe au centre-gauche [source en ligne : DataBnF].

¹⁷¹ Henry Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc. exposés dans les galeries des portraits nationaux au Palais du Trocadéro*, Paris, introduction, introduction, p. III.

¹⁷² AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 26 janvier 1877, p. 39-40 : « M. le Président expose les raisons qui doivent faire écarter l'idée d'une exposition générale des tableaux des diverses écoles empruntés aux musées de provinces. Dans le grand concours international qui va ouvrir [l'Exposition], il paraît plus intéressant de montrer aux étrangers le développement de l'art français. Une collection de portraits nationaux serait de nature à exciter la curiosité du public en même temps que celle des artistes et des amateurs ».

portraits. En outre, le public visé est très intéressant : il est autant le tout-venant, que les artistes et que, plus significativement, les *amateurs*, intégrés dans un contexte de valorisation et d'appréciation du patrimoine national. Derrière le mot « amateur », il semble qu'on puisse lire celui de « spécialiste » au moment où l'amateur est aussi synonyme d'érudit et de connaisseur. Cela s'inscrit dans le cadre du *connoisseurship* ou « art du connaisseur », cette « pratique mondaine et commerciale qui consiste à juger de l'authenticité d'une œuvre d'art, à en reconnaître l'auteur et à la dater » qui connaît une forte « montée en puissance » dans le second XIX^e siècle, notamment à la faveur d'exposition temporaires, comme c'est le cas ici¹⁷³. Outre le principe de l'exposition et le public visé, le procès-verbal de la séance renseigne aussi sur la typologie et la provenance des œuvres qui pourraient être concernées par l'exposition, et une fois de plus, le champ se caractérise par son étendue et son imprécision :

L'exposition rétrospective de peinture de 1878 comprendra les portraits peints ou sculptés de personnages français, quelle que soit d'ailleurs la nationalité des artistes et tous autres objets d'art ayant le caractère de document iconographique intéressant l'histoire de France depuis les origines jusqu'en 1830¹⁷⁴.

Devant l'envergure de l'entreprise, les membres de la Commission ne reculent pas et ils manifestent vraisemblablement leur accord, mais ils demandent tout de même la rédaction d'un règlement pour fixer plus précisément le cadre de la manifestation. Ce règlement, écrit par le ministre de l'Instruction publique, W. Waddington, et « agréé par son collègue de l'Agriculture », Pierre-Edmond Teisserenc de Bort (1855-1913), est publié le 11 avril 1877¹⁷⁵. Le règlement prévoit que l'exposition soit installée dans la « première des grandes galeries consacrées aux beaux-arts » dans le palais du Champ de Mars (article 1) et que le service organisateur de l'exposition est la Commission de l'Inventaire (article 2). Les œuvres qui peuvent prendre part à la manifestation sont de deux types : le règlement distingue celles dont la Commission aura sollicité le prêt, lesquelles seront transportées à l'aller comme au retour aux frais du Commissariat général de l'Exposition, et celles qui pourront être librement proposées par leurs propriétaires, lesquels doivent soumettre leurs tableaux « à l'examen de la Commission de l'inventaire, du 15 au 20 mars 1878, au

¹⁷³ Passini, *L'œil et l'archive...*, p. 33.

¹⁷⁴ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 26 janvier 1877, p. 39-40.

¹⁷⁵ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport administratif...*, p. 192.

palais du Champ de Mars ». Cette dernière mesure apparaît vraisemblablement à la destination quasi exclusive des Franciliens, surtout lorsqu'on considère le délai accordé pour la présentation des œuvres, à la fois très serré et très proche de la date d'ouverture de l'Exposition. Paul Mantz est l'auteur d'un abondant article sur l'exposition des Portraits historiques dans l'ouvrage de Louis Gonse intitulé *L'Art ancien à l'Exposition de 1878*. Paul Mantz, membre de la Commission de l'Inventaire, rejoint largement les propos que P. de Chennevières tenait lorsqu'il exposait le projet aux membres en janvier 1877. En effet, il souligne la variété des typologies représentées dans l'exposition dont le propos essentiel est de montrer combien, « dans l'effigie peinte ou sculptée, dans la miniature, le crayon ou la médaille, l'école française a de tout temps compté de vaillants portraitistes »¹⁷⁶. On retrouve, une fois de plus, le topique de la démonstration d'une unité artistique servie par la diversité typologique. Il est assez significatif de trouver le terme « vaillants » pour désigner les artistes que l'on veut mettre en avant. S'il est vrai que le nom « vaillance » peut avoir la signification, inusitée aujourd'hui, de « valeur », et donc qu'est vaillant tout ce qui possède une valeur, il nous semble très symptomatique que cet adjectif, qui comporte une dimension héroïque en ce qu'il désigne la « qualité de qui se comporte avec courage à la guerre, dans une lutte », soit appliqué à l'exposition de portraits destinés à retracer la fresque d'une histoire nationale exaltée. D'autre part, P. Mantz rejoint les propos initiaux du marquis lorsqu'il distingue deux cibles principales à l'exposition, à savoir « la foule » et « les délicats », c'est-à-dire, les artistes eux-mêmes, comme les critiques et les amateurs. Le choix du mot « délicat » est ici aussi particulièrement éloquent et il illustre bien la conception qu'ont ces hommes de l'amateur, doué d'une « délicatesse » particulière qui le rend sensible aux choses de l'art. La place du goût, encore, domine sur le caractère d'érudition.

Ainsi peut-on définir le projet des Portraits nationaux comme l'exposition des visages d'un art national unitaire et protéiforme. Comme le souligne Henry Jouin, l'enjeu est double puisque l'exposition prétend « représenter à la fois et l'histoire de notre pays et

¹⁷⁶ Paul Mantz, « Les portraits historiques au Trocadéro », dans Louis Gonse, *L'Art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris, 1879, p. 419-451 (419) : « Lorsque la Commission de l'inventaire des richesses d'art de la France songea, l'année dernière, à organiser une exposition de portraits historiques, elle ne voulait pas seulement réunir une collection précieuse au point de vue de l'iconographie ; elle entendait montrer à ceux qui l'ignoraient, que, dans l'effigie peinte ou sculptée, dans la miniature, le crayon ou la médaille, l'école française a de tout temps compté de vaillants portraitistes. Elle désirait donc que ce musée provisoire fût exposé en pleine lumière, de façon à donner à la foule comme aux délicats un enseignement et une joie ».

l'histoire de notre École »¹⁷⁷. S. Paccoud le formule à sa façon : « À la fois illustrer l'histoire nationale et dresser une histoire du portrait en France »¹⁷⁸. Mais nous irons plus loin : plus qu'une histoire du portrait, c'est une histoire de l'art français *par* le portrait qui est visée, ce que les propos de Jouin révèlent avec l'emploi du terme académique d'*École*, montrant par là que, dans un contexte d'institutionnalisation d'une discipline d'histoire de l'art et dans la mise en concurrence des œuvres d'art à l'échelle internationale, la définition de ce qu'est l'art français est primordiale. L'aventure des Portraits nationaux est en quelque sorte le point de convergence des enjeux qui traversent la politique de la direction des beaux-arts : l'écriture d'une histoire physionomique de l'art et la recherche d'une délimitation, d'une définition d'un art national par l'accumulation.

2. Le recours aux provinces.

Comme pour la galerie du Travail de 1867, et parce que la législation française interdit de prendre les œuvres dans les musées d'État, les organisateurs des expositions rétrospectives de 1878 font appel aux collections des musées municipaux, à celles des amateurs de Paris et des provinces, et aux trésors des églises. Pour les Portraits nationaux, la sollicitation de prêts d'œuvres conservées dans les départements français est donc imposée par l'impossibilité de faire sortir celles des musées nationaux, qui par ailleurs ne pouvaient pas être vidés dans un moment de telle affluence à la capitale, mais elle correspond aussi à l'éternelle idée du directeur des beaux-arts de mettre en valeur le patrimoine des provinces. La vie culturelle et intellectuelle locale intéresse le pouvoir central, là encore, aux deux niveaux historique et artistique, comme le signifie P. de Chennevières dans son discours du 4 avril 1877 devant les délégués des sociétés des beaux-arts des départements :

Les expositions rétrospectives que beaucoup de nos villes ont organisées depuis dix ans ont fait connaître, en les faisant sortir des châteaux et des collections privées qui les cachaient, un très-grand nombre de tableaux et de portraits du plus vif intérêt au point de vue de l'histoire nationale, comme au point de vue de l'histoire de l'art¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. III, introduction.

¹⁷⁸ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 9.

¹⁷⁹ Chennevières, *Allocutions prononcées dans diverses solennités...*, À l'installation des délégués des Sociétés de beaux-arts, 4 avril 1877, p. 91-92.

Il est probable que la Commission se soit servie du travail préparatoire qui avait été fait pour le projet d'exposition des œuvres des musées de province de 1875, mais la démarche cependant n'est pas exactement la même. Cette fois, les membres établissent d'abord une longue liste des personnages historiques dont ils voudraient voir exposer le portrait, avant de se renseigner sur l'existence et la localisation de leurs représentations. Le grand répertoire ainsi formé semble avoir été composé par Henry Jouin (les en-têtes ressemblent à ceux des dossiers du fonds privé) et porte son écriture sur une large part de ses pages. L'échantillon constitué par la liste des bustes promis pour l'exposition à la date du 5 avril 1878 permet de donner une idée des personnalités représentées dans l'exposition [Annexe 12, p. 360 : liste des bustes promis pour l'exposition des Portraits nationaux] : les rois, reines, princes, princesses, grands personnages politiques et militaires dominent largement, aux côtés d'artistes et de savants. L'étude précise réalisée par S. Paccoud sur le type des œuvres de l'exposition permet d'établir que sur l'ensemble des 961 œuvres (à 67% constitué de peintures), 228 représentent des personnages politiques (soit environ 24%) et 202 représentent des artistes (soit 21%, dont 52% de peintres). On voit bien, avec ces deux catégories dominantes, que l'histoire de la France comme l'histoire prosopographique de l'art sont l'objet principal du propos. Il faut remarquer également une large supériorité de la présence des œuvres des temps les plus récents, surtout celles du XVIII^e siècle (environ 48%). Le XIX^e siècle, ramené à trois décennies puisque la date extrême a été fixée à 1830, est illustré par 11% des œuvres exposées, quand les œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance ne représentent que 14% de l'ensemble¹⁸⁰.

Comme pour l'Inventaire des richesses d'art de la France, la Commission envoie une circulaire aux maires des « principales villes de France » pour leur demander « d'autoriser le déplacement des ouvrages renfermés dans les musées ou dans les édifices municipaux »¹⁸¹. À cette circulaire est joint un formulaire prérempli que le personnel municipal est chargé de compléter, en renseignant les œuvres réputées qu'elles peuvent détenir ainsi que l'état dans lequel elles sont conservées [Pièce justificative 5, p. 338 : formulaire de renseignements sur les œuvres]. Les personnalités sollicitées pour le prêt d'œuvres, outre les municipalités, sont les « autorités diocésaines », les « collectionneurs » et les

¹⁸⁰ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, annexe IX, p. 30.

¹⁸¹ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Rapport administratif...*, p. 192.

« descendants des familles illustres »¹⁸². La répartition des origines des œuvres est largement en faveur des collections privées : 21% des prêts sont accordés par les municipalités, contre 79% consentis par des particuliers¹⁸³. Pour entrer en rapport avec les propriétaires d'œuvres d'art, les membres de la Commission font jouer leurs réseaux puis multiplient les visites chez les particuliers. Jouin résume ainsi leur fonctionnement : « S'il en est parmi eux que leurs relations personnelles mettaient en mesure de signaler des œuvres de choix dans les collections particulières, d'autres s'empressaient de se rendre au domicile des propriétaires »¹⁸⁴. Cette multiplication de la provenance des œuvres entraîne une correspondance pléthorique prise en charge par le personnel de la commission et dans une large part par Henry Jouin. Celui-ci, dans l'introduction qu'il fait au catalogue de l'exposition, précise que c'est bien le « patriotisme » des prêteurs qui est sollicité : la rhétorique employée dans les demandes de prêt est toujours celle de l'illustration nationale. Ces propos de Jouin, conjugués à ceux du discours du directeur des beaux-arts du 4 avril 1877, signent la prise en considération, dans le projet d'une esquisse synoptique de l'art français, du patrimoine détenu en mains privées. C'est déjà ce qu'avait fait Chennevières quand il initiait en 1852, avec les *Archives de l'art français*, la première sollicitation des collections d'amateurs.

Sur l'organisation matérielle de l'exposition des Portraits nationaux, le rapport administratif indique que la Commission se charge de « recevoir les œuvres » et de les « classer ». Se met en place une organisation logistique très lourde, dont témoigne l'abondante correspondance conservée dans les archives de l'événement. Il s'agit en effet de contacter les propriétaires privés ou les administrateurs locaux, de procéder à l'envoi de l'emballeur Chenu qui se charge, à lui seul, du transport de toutes les œuvres d'art de l'exposition, puis de stocker les œuvres une fois arrivées à Paris (le dépôt des marbres, rue Saint-Dominique, est réquisitionné à cet effet), de procéder à des restaurations et à des vérifications des œuvres avant leur exposition, et enfin d'organiser l'accrochage. La Commission de l'Inventaire se heurte, dans tout ce processus, à de nombreuses difficultés qui produisent, d'une part, un changement de lieu de l'exposition à un mois de l'ouverture de l'Exposition universelle, et, d'autre part, un retard considérable pour l'ouverture des salles

¹⁸² Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. III, introduction.

¹⁸³ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, annexe VII, p. 17.

¹⁸⁴ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. V, introduction.

des Portraits. En dépit de toutes ces difficultés, Henry Jouin garde un ton optimiste manifeste dans l'introduction du catalogue publié en 1879. Enthousiaste, il commence par vanter les mérites de la Commission de l'Inventaire « dont M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts avait pu éprouver le zèle laborieux et la haute compétence »¹⁸⁵. Il résume ensuite les principales tâches que devaient remplir les membres de la Commission pour l'organisation de l'événement : elles nécessitent « en même temps le goût dans l'appréciation de l'ouvrage, la sévérité dans la désignation du modèle, et, avant toute chose, une active recherche des peintures, sculptures, dessins, tapisseries, miniatures et médaillons entre lesquels il s'agirait d'opter »¹⁸⁶. Outre que l'impératif du goût précède, cette fois encore, celui de l'érudition, les propos de Jouin ont le mérite de souligner l'activité de recherche qui est incontestable dans la réalisation de l'exposition des Portraits nationaux. C'est d'ailleurs un des bénéfices majeurs de la manifestation que d'avoir permis des avancées en matière de connaissance sur la provenance des œuvres, comme le montre S. Paccoud qui souligne la « démarche scientifique » à l'œuvre chez les membres organisateurs de l'exposition, en la plaçant dans la continuité de la méthode mise en œuvre pour l'Inventaire¹⁸⁷. Nous nuancerons cependant le caractère « absolument rigoureux et scientifique » de l'entreprise évoqué par l'auteur, dans la mesure où sont admises dans l'exposition des toiles de peintres « de second ordre » quand elles représentent des personnages « de distinction »¹⁸⁸, ce qui laisse le champ ouvert à un ensemble d'œuvres d'une qualité très variée, suivant la subjectivité de celui qui les sélectionne. Ensuite, alors qu'Henry Jouin affirme que la Commission a dû « limiter ses choix aux meilleures toiles, à celles dont l'authenticité paraissait le mieux établie », elle est tout de même parvenue à « l'admission de plus de neuf cents œuvres, peintures, sculptures, tapisseries, émaux, dessins, etc. », chiffre qui paraît quelque peu exorbitant¹⁸⁹ ; d'où l'on se demande comment un contrôle minutieux a pu être réalisé en si peu de temps et avec si peu de moyens spatiaux,

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 50 : « La démarche suivie par les membres de la commission organisatrice pour cette exposition et tout particulièrement dans la rédaction du catalogue se veut absolument rigoureuse et scientifique. Elle se situe pour cela dans la droite ligne des méthodes prônées habituellement par celle-ci pour la rédaction des volumes de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. Ils lui ont permis d'acquérir une certaine habitude de la collecte et de l'examen critique d'informations, du questionnement à avoir, ainsi que sur la manière d'organiser un catalogue ».

¹⁸⁸ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. IV, introduction.

¹⁸⁹ S. Paccoud « estime qu'environ sept à huit cent œuvres seront présentées » dans *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 14.

temporels et humains. Cependant, l'activité de la Commission bat son plein pour l'organisation de l'événement : la tenue de ses réunions n'est jamais aussi régulière qu'entre le 22 décembre 1876 et le 12 avril 1878, dernière séance avant la démission du marquis de Chennevières et le registre des procès-verbaux compte trente réunions sur l'ensemble de cette période, soit quasiment une réunion toutes les deux semaines [Annexe 8, p. 355 : fréquence mensuelle des séances de la Commission]. La régularité concerne aussi le jour de la semaine retenu pour les séances, qui se fixe au vendredi à une seule exception près. Ce travail fourni de la part des membres de la Commission est récompensé par le succès que rencontre l'appel adressé aux propriétaires et aux autorités dans les provinces : en avril 1878, les envois de tableaux affluent en nombre vers la capitale¹⁹⁰. P. Mantz quant à lui évoque le « zèle » des différents prêteurs, « galeries de province, établissements publics, églises, amateurs »¹⁹¹. Cette exposition ambitieuse, cependant, n'obtient pas le résultat escompté par ses instigateurs.

B. Une exposition introuvable.

Des obstacles de toutes sortes se dressent sur le chemin des organisateurs de l'exposition des Portraits nationaux. Outre les difficultés matérielles, techniques et logistiques propres à la préparation d'une telle manifestation, l'événement pâtit des bouleversements politiques qui provoquent la démission du directeur des beaux-arts quelques jours après l'ouverture de l'Exposition universelle. L'exposition des Portraits nationaux, en définitive, est véritablement ouverte au public dans son intégralité pour une durée d'un mois seulement. Le rôle de Jouin dans l'organisation de l'exposition des Portraits nationaux est conditionné par ses aptitudes physiques limitées ; il semble ainsi qu'il se charge essentiellement de la réception et de l'envoi du courrier pour la Commission depuis les bureaux du service et qu'il ne se déplace pas sur le terrain du Champ de Mars, comme le font deux autres membres, Arthur Gentil et Jules Jamain, envoyés sur le lieu de l'Exposition pour se charger de la réception des portraits¹⁹². Jouin est donc la petite main active qui agit

¹⁹⁰ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. IV, introduction.

¹⁹¹ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (419).

¹⁹² AN, F/21/524. Brouillon de lettre non daté du directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières, au commissaire général de l'Exposition universelle (Paris, début avril ? 1878) : « Monsieur le commissaire

dans l'ombre mais l'identification de son écriture sur de très nombreuses minutes et sur plusieurs documents, ainsi que la précision de sa rédaction, témoignent de son efficacité.

1. Pas de place pour les Portraits.

La première difficulté mentionnée à la fois par P. Mantz et par Henry Jouin dans leurs récits de l'exposition concerne l'emplacement de la manifestation. En effet, les Portraits historiques devaient initialement être accrochés au sein de la galerie des beaux-arts [Figures 5, p. 366-367 : vues de l'Exposition universelle]. Cependant, l'adhésion tardive de l'Allemagne à l'Exposition universelle entraîne une reconfiguration de l'espace et celui réservé à l'exposition des Portraits nationaux est supprimé : « Le local sur lequel les organisateurs de la fête croyaient pouvoir compter leur a été enlevé », regrette amèrement P. Mantz¹⁹³. Henry Jouin est plus optimiste dans le ton qu'il prend pour faire le récit de ces déconvenues. Il souligne une deuxième raison pour laquelle les Portraits nationaux sont exilés du Champ de Mars : la nécessité de réserver de la place pour l'exposition de sculpture de la section française des beaux-arts. Ainsi Henry Jouin exprime-t-il positivement « l'obligation flatteuse » qui leur a été faite « de faire une place d'honneur à [l'école] de sculpture »¹⁹⁴. Que ces propos révèlent une posture d'optimisme ou un véritable enthousiasme de la part de l'auteur, ils permettent en tous cas d'éviter à Jouin d'évoquer les « hésitations » et les « pourparlers », mentionnés par Mantz, qui suivent cette décision afin de trouver un nouvel emplacement aux Portraits nationaux. Ils soulignent aussi la place particulière de la sculpture dans la section des beaux-arts pour l'Exposition universelle¹⁹⁵. C'est finalement au palais du Trocadéro, de l'autre côté de la Seine, que l'on trouve de la place pour l'exposition des Portraits. Les tractations ont vraisemblablement été difficiles

général, ce n'est pas M. Jouin mais M. Jamain qui a signé les reçus des portraits nationaux. Je vous prie de vouloir bien regarder comme valables les signatures de MM A. Gentil et J. Jamain que j'ai chargés de recevoir en mon lieu et place, au Palais du Champ de Mars, les Portraits nationaux ».

¹⁹³ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (419).

¹⁹⁴ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. IV, introduction.

¹⁹⁵ Henri Chapu, *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris : groupe I, classe 3 : rapport sur la sculpture*, Paris, 1884. Le sculpteur Henri Chapu (1833-1891), rapporteur du jury pour la sculpture, est l'auteur d'une synthèse de trente pages sur la sculpture à l'Exposition universelle. Il souligne notamment la place des œuvres sculptées françaises et italiennes qui sont présentes à un nombre particulièrement élevé. L'envoi de plusieurs exemplaires du rapport de Chapu sur la sculpture est réclamé, au moment de sa parution, au ministère du Commerce, dans une lettre écrite au nom du directeur des beaux-arts de la main d'Henry Jouin, dans le but qu'il serve à la Commission (AN, F/21/524, lettre du 31 juillet 1884). Il est intéressant de noter ici la persistance de l'intérêt des membres de la Commission pour les créations artistiques contemporaines et en particulier pour la sculpture.

et longues et la solution trouvée est loin d'être idéale : en effet, l'exposition doit finalement prendre place dans les deux salles de conférence qui se trouvent à l'étage des deux pavillons qui encadrent la grande salle de concert, au cœur du palais du Trocadéro conçu par Bourdais et Davioud [Figures 5, p. 366-367 : vues de l'Exposition universelle]. S. Paccoud donne une description précise de ces deux pièces :

L'exposition [...] s'est déroulée dans les deux pavillons des conférences, identiques de forme et d'affectation, s'étendant sur une superficie de quatre cents mètres carrés environ, et qui effectuent la transition entre la hauteur de la salle des fêtes et les galeries. On accède à ces salles par les grands escaliers. Elles offrent une hauteur de plafond de douze mètres, et sont éclairées par trois baies en plein cintre ouvrant sur chacune des deux faces du palais, à savoir la place du Trocadéro et le jardin. Une légère charpente en bois est percée pour permettre à la lumière naturelle de pénétrer par une lanterne réservée dans le toit¹⁹⁶.

Toutefois, les deux salles sont encore en travaux en avril 1877 et elles ne sont pas encore utilisables alors que l'espace du Champ de Mars doit être libéré de façon urgente : une lettre du marquis de Chennevières adressée au ministre de l'Instruction publique illustre les difficultés complexes que suscite la répartition des espaces, ainsi que les complications qu'elles engendrent dans les relations entre les ministères¹⁹⁷. Dans un brouillon de lettre au commissaire général, le directeur demande l'octroi d'un local sécurisé où il puisse entreposer les « objets fort précieux » qui sont arrivés et qu'il ne peut faire accrocher pour le moment¹⁹⁸. Il semble que la solution trouvée ait été d'entreposer les œuvres dans un hangar de stockage appelé « dépôt des marbres », sis au 182 rue de l'Université (actuellement n°216, dans le VII^e arrondissement). Voilà donc les Portraits nationaux rapprochés des deux expositions rétrospectives d'art ancien et d'ethnographie, placées dans les deux

¹⁹⁶ S. Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 8.

¹⁹⁷ AN, F/21/524. Lettre du directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières, à Agénor Bardoux, ministre de l'Instruction publique (Paris, 24 avril 1878) : « Monsieur le Ministre, je vous en supplie faites donner une solution immédiate à l'affaire du transport des portraits nationaux dans les salles des conférences. Je ne puis livrer les galeries qu'ils occupent à la sculpture, laquelle se plaindrait avec raison qu'on ne puisse par la mettre en état d'être placée dès les premiers jours de mai et le premier mai si possible : il y aurait là une cause d'accroissement d'aigreur inutile à provoquer. M. Krantz seul peut doter d'un mât cette solution, je crains les retards du ministère de l'Agriculture et du Commerce ».

¹⁹⁸ AN, F/21/524. Brouillon de lettre non daté du directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières, à Jean-Baptiste Krantz, commissaire général de l'Exposition (Paris, avril ? 1878).

galeries latérales du palais, ce dont Henry Jouin se réjouit¹⁹⁹. Cependant, la similitude des manifestations dans leur objet avait déjà suscité des tensions entre Adrien de Longpérier, chargé des expositions rétrospectives, et la direction des beaux-arts, au moment de la genèse du projet. En effet, lors de la séance de la Commission du 27 avril 1877, le directeur des beaux-arts informe les membres des échanges qu'il a eus avec Longpérier, lequel voit d'un mauvais œil la concurrence d'une exposition de portraits historiques et réclame pour sa section « le droit exclusif d'exposer des sculptures, cires, médailles et camées »²⁰⁰. Au terme de « longs pourparlers », Chennevières obtient un régime d'exception pour les bustes qu'il entend présenter dans son exposition et la dissension est levée. Cependant, on peut penser qu'A. de Longpérier, entre autres, a pu se montrer défavorable à l'installation des Portraits nationaux dans le palais du Trocadéro, au même étage que ses expositions rétrospectives. Ce que cet épisode dit aussi, c'est bien que la difficulté principale du projet du marquis de Chennevières réside dans le fait qu'il ne possède pas de cadre suffisamment précis et rigoureux, et que la délimitation très large des typologies que la manifestation peut accueillir la met en concurrence avec d'autres. Le fait que l'événement ne se rattache officiellement ni à l'exposition des beaux-arts²⁰¹ ni aux expositions rétrospectives est facteur d'isolement et rend le projet vulnérable aux aléas des personnes et des circonstances. L'exposition est une sorte d'électron libre, une manifestation « spéciale » qui ne tient finalement qu'à la volonté du marquis de Chennevières. Comme pour l'entreprise de l'Inventaire, il apparaît que le projet des Portraits nationaux se caractérise par le même idéalisme dans le projet et la même démesure dans l'ambition ; il survit tout de même au départ du directeur des beaux-arts, le 18 mai 1878.

¹⁹⁹ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. IV, introduction : « Il fut décidé que l'exposition des Portraits nationaux serait transférée au Trocadéro : le caractère rétrospectif de cette collection semblait d'ailleurs marquer sa place dans le voisinage des galeries historiques où ont figuré tant d'œuvres remarquables se rattachant au moyen âge, à la Renaissance et aux temps modernes ».

²⁰⁰ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., séance du 27 avril 1877, p. 46.

²⁰¹ Une première tentative est vraisemblablement menée pour rattacher l'exposition à la manifestation de la section des beaux-arts, comme en témoigne une lettre de J.-B. Krantz qui demande à la Commission de l'Inventaire la liste des œuvres présentées dans l'exposition des Portraits nationaux afin de l'intégrer dans le catalogue de la section des beaux-arts. Mais la liste n'étant pas aboutie, le projet n'aboutit pas. Voir AN, F/21/693 [Dossier Krantz]. Lettre du commissaire général, Jean-Baptiste Krantz, au directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières (Paris, 20 avril 1878).

2. Des difficultés de toute nature.

Le 18 mai 1878 marque la démission de Philippe de Chennevières de son poste de directeur des beaux-arts en raison de nombreuses oppositions : celles-ci sont probablement autant le fait de désaccords politiques et de l'hostilité parlementaire, un an après la crise du 16 mai 1877, que des tensions suscitées par l'organisation de l'Exposition, notamment au moment du déménagement forcé de l'exposition des Portraits nationaux hors du palais du Champ de Mars, imposé par le conseil supérieur des beaux-arts le 20 avril 1878²⁰². Cette affaire suscite les commentaires de Charles Blanc, représentant l'hostilité de certaines personnalités républicaines du monde de l'art à l'égard du projet de Chennevières : « La clameur des artistes statuaires a forcé le ministre compétent de consacrer (*sic*) à l'exposition des sculptures françaises trois salles que l'on destinait à un musée rétrospectif de curiosités plus ou moins intéressantes »²⁰³. Après le départ de Chennevières, le sculpteur Eugène Guillaume (1822-1905) devient le nouveau directeur des beaux-arts²⁰⁴. C'est Louis Clément de Ris, conservateur du château de Versailles à la suite d'Eudore Soulié, qui reprend l'organisation de l'exposition des Portraits nationaux au début du mois de juin 1878. Un dossier d'archives à son nom conservé dans les fonds de l'Exposition aux Archives nationales permet de retracer la chronologie chaotique de l'installation des œuvres au Trocadéro²⁰⁵. Le retard pris par l'emballer Chenu dans l'acheminement des œuvres, l'encombrement des salles par le matériel des conférences, la hauteur et le nombre insuffisant de tringles d'accrochage sur les murs comme l'absence d'échelle et de clous entravent la bonne volonté de Clément de Ris. L'installation des tableaux qu'il projetait de faire à la mi-juin n'est finalement achevée que dans la seconde moitié du mois d'août 1878, alors

²⁰² Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 19 : « Chennevières souhaite tout de même conserver [au Champ de Mars] les Portraits Nationaux, à une place d'honneur soulignant le caractère très spécial de l'entreprise et le travail qu'elle a demandé. Il propose donc de sacrifier plutôt la sculpture française moderne, et la répartir un peu partout dans le palais et à l'extérieur. Face au tollé général soulevé par cette initiative, il doit céder sur l'instance du ministre [de l'Instruction publique] et du Conseil Supérieur des beaux-arts ».

²⁰³ Charles Blanc, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878, p. 84. Cité par Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 19.

²⁰⁴ Genet-Delacroix, « Histoire et fonction de la direction... », p. 47 : « Eugène Guillaume, né à Montbard en 1822 dans une famille de magistrats, tout en faisant son droit, suit des cours de sculpture dans l'atelier de Pradier. Prix de Rome à 23 ans, il est professeur (1863-1866) puis directeur de l'École des beaux-arts (1866-1878). Directeur des beaux-arts en 1878-1879, inspecteur général du dessin, il sera ensuite professeur au Collège de France (1882-1904), à l'École polytechnique et dirigera l'académie de France à Rome (1891-1904); ce sera le premier artiste plasticien élu à l'Académie française (en 1898) ».

²⁰⁵ AN, F/21/693 [Dossier Clément de Ris].

que l'Exposition universelle est ouverte depuis le 1^{er} mai : la lettre qu'il écrit le 19 août témoigne de l'état relativement inabouti dans lequel l'exposition demeure encore : faute de place, tous les portraits n'ont pas pu être exposés et Clément de Ris demande l'installation de panneaux de bois au milieu de la pièce pour pouvoir disposer toutes les œuvres, sans quoi on risquerait de froisser les prêteurs²⁰⁶.

La tentation est grande, lorsque l'on étudie une manifestation de ce genre, de verser dans le récit des multiples anecdotes que l'épaisse correspondance entretenue avec les multiples prestataires et organisateurs de l'exposition permet de suivre quasi journalièrement. Afin de ne pas tomber dans cet écueil, nous préférons nous concentrer sur les éléments qui éclairent les choix faits pour la présentation des œuvres qui doivent donner un tableau synoptique du « développement de l'art français », et qui illustre la politique mise en œuvre par la Commission de l'Inventaire. L'accrochage des œuvres est prévu selon un ordre chronologique qui doit assurer le caractère didactique du propos. Cependant, ce choix présente des difficultés pour Clément de Ris en raison de l'exiguïté des locaux du dépôt où sont stockées les œuvres qui l'empêche de mettre en œuvre des travaux de classement d'ampleur. La configuration des salles de conférences également, au palais du Trocadéro, impose d'accrocher les œuvres aux murs sur plusieurs niveaux, ce que déplore P. Mantz : « La place ayant fait défaut, il a fallu disposer les peintures par étages successifs, de telle sorte que les dernières rangées se sont trouvées suspendues à des hauteurs malaisément accessibles à l'œil humain. Mignard était dans les frises, et Drouais allait aux étoiles »²⁰⁷. Outre que l'accrochage des peintures sur toute la hauteur du mur ne permet pas une grande visibilité des œuvres, la conception de la salle, baignée d'une « pauvre lumière » puisqu'on a bouché les trois baies pour privilégier un éclairage zénithal, entrave aussi la contemplation des toiles : « Si le bonheur consiste à vivre dans l'ombre, ces peintures ont connu le maximum de la félicité », ironise Mantz tristement²⁰⁸. Les cloisons mobiles réclamées en août 1878 par Clément de Ris sont finalement installées dans la

²⁰⁶ AN, F/21/524. Lettre de Louis Clément de Ris à Jean-Baptiste Krantz ? (Paris, 19 août 1878) : « Le placement des portraits historiques est terminé. Les fonctions que la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France a bien voulu me confier expirent aujourd'hui. Au moment de me retirer j'aurais souhaité vous signaler officieusement les divers *desideratum* (*sic*) qui restent encore à accomplir pour que nous soyons vis à vis du public et des divers amateurs à l'abri de toute observation. Il reste encore à placer 120 tableaux et 20 dessins et pastels. Je ne vois pas d'autre moyen de les placer que d'établir des cloisons de 4 mètres en position suivant un plan que j'ai adressé à M. le directeur des beaux-arts.

²⁰⁷ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (420).

²⁰⁸ *Ibidem*.

deuxième moitié du mois d'octobre, ce qui permet d'accrocher la centaine d'œuvres laissées inemployées²⁰⁹.

Tous ces efforts apparaissent cependant assez dérisoires mesurés à la très courte période durant laquelle l'exposition des Portraits a pu être ouverte. Car si Clément de Ris peut procéder à l'accrochage des œuvres dès le mois de juin, ses travaux sont entravés par la tenue de conférences, de congrès et de concerts dans ces salles qui sont bien prévues, à l'origine, à cet effet ; ces événements se poursuivent pendant tout l'été et empêchent l'accès du public aux salles, rendant l'exposition majoritairement inaccessible, comme le souligne avec ironie un extrait d'un article du *Figaro* du 16 août 1878 [Pièce justificative 6b, p. 339]. Il semble bien que l'installation des Portraits nationaux dans ces espaces a été décidée délibérément en défaveur de la manifestation, ou bien, à tout le moins, que ce choix est le signe du désintérêt des autorités pour le projet ; c'est d'ailleurs la mauvaise volonté des politiques, et notamment du ministre de l'Instruction publique, A. Bardoux, que souligne un article du *Siècle* publié le 14 août 1878, déplorant les mauvais choix faits pour une exposition présentant par ailleurs un si grand intérêt [Pièce justificative 6a, p. 339]. Il est fort probable que les hostilités de nature politique concentrées sur la figure de P. de Chennevières aient entraîné un discrédit sur son exposition. Un article du *Moniteur des arts* fustige au début du mois d'août 1878 la lenteur de la nouvelle direction des beaux-arts et l'accuse de réserver le spectacle des œuvres prêtées par de généreux particuliers aux quelques personnes admises dans les salles de conférences [Pièce justificative 6c, p. 340]. Si l'installation de la majorité des œuvres est terminée à la mi-août, les Portraits nationaux ne sont réellement et entièrement visibles sans interruption par le public qu'au mois d'octobre²¹⁰. Or, la manifestation se termine, comme l'ensemble de l'Exposition universelle, le 10 novembre suivant : en définitive, l'ensemble des œuvres aura donc été exposé environ un mois et le bilan de P. Mante est implacable : « Peu ont pu l'étudier à loisir, librement, avec l'attention qu'elle méritait »²¹¹.

Enfin, l'exposition pose aussi des difficultés financières. Outre le transport et les frais d'assurance des œuvres, elle impose les coûts de la réalisation de neuf vitrines,

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. IV, introduction : « Les portraits nationaux, transportés tout d'abord au garde-meuble, ne sont entrés au Trocadéro que par petits groupes, entre deux conférences. Ce n'est qu'après la clôture des conférences et des congrès, c'est-à-dire à la fin de septembre, qu'il a été possible d'organiser librement une exposition que le public était impatient de visiter ».

²¹¹ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (420).

probablement pour la présentation des dessins et des camées, ainsi que l'acquisition de matériel comme des « selles recouvertes d'étoffe » pour les bustes et une dizaine de « cadres dorés »²¹². Or, ces dépenses s'accumulent et les tensions financières apparaissent à l'issue de l'Exposition. Le commissaire Krantz refuse notamment de payer le mémoire de l'emballeur Chenue qu'il trouve trop cher²¹³, puis il exige le licenciement rapide du personnel, notamment des gardiens qui ne peuvent cependant être licenciés qu'après le départ de toutes les œuvres, à la fin du mois de janvier 1879²¹⁴. Enfin, la réexpédition des portraits après la clôture de l'événement prend plus de temps que prévu : Chenue assure d'abord qu'il aura terminé à la fin du mois de décembre 1878²¹⁵, mais les renvois ne sont achevés en réalité qu'en février 1879²¹⁶, suscitant un peu d'impatience du côté des propriétaires, surtout les plus prestigieux, qui étaient déjà soucieux à l'été 1878 devant le retard pris pour l'ouverture des salles. En définitive, l'exposition des Portraits nationaux n'est à la hauteur ni de l'ambition de ses organisateurs, ni des attentes d'un public averti de l'intérêt scientifique de la manifestation.

C. Un échec relatif : les progrès pour l'histoire de l'art.

L'exposition des Portraits nationaux présente ce bénéfice d'exposer aux yeux du public parisien l'art méconnu conservé dans les provinces. Dans son introduction, S. Paccoud place l'Exposition universelle de 1878 sous le signe du progrès ; à sa mesure, l'exposition des Portraits nationaux a permis de faire progresser la connaissance autour de certaines

²¹² AN, F/21/693 [Dossier Krantz]. Lettre d'Octave Fidière à un destinataire non identifié (Paris, 16 décembre 1878) énumérant le matériel acquis pour l'exposition.

²¹³ AN, F/21/693 [Dossier Krantz]. Lettre du commissaire général de l'Exposition, J.-B. Krantz, au directeur des beaux-arts (Paris, 6 novembre 1878) : le commissaire s'oppose au règlement du mémoire de l'emballeur, avançant une exagération des prix, un double emploi et une facture de 200 francs injustifiée.

²¹⁴ AN, F/21/693 [Dossier Buon]. Lettre du chef du bureau de l'enseignement à Frédéric Buon, inspecteur des beaux-arts (Paris, 28 janvier 1878) : les cinq agents de l'exposition des Portraits nationaux ont été licenciés.

²¹⁵ AN, F/21/693 [Dossier Krantz]. Lettre du directeur général des beaux-arts au commissaire général, J.-B. Krantz (Paris, 2 décembre 1878) : Chenue assure que le 5 décembre prochain, la salle des concerts sera libre et que dans quinze jours il ne restera plus un seul portrait au palais du Trocadéro. Il prévoit avoir achevé l'expédition complète dans les derniers jours du mois de décembre.

²¹⁶ AN, F/21/693 [Dossier Chenue]. Lettre du directeur général des beaux-arts à Chenue, emballeur (Paris, 14 février 1879), manifestant sa satisfaction au moment de l'achèvement du travail.

œuvres d'art ancien et peut s'inscrire à ce titre dans les prémices du mouvement de redécouverte des primitifs français.

1. Les attributions : aux sources de l'art français.

Les progrès pour l'histoire de l'art que permet de faire l'Exposition universelle s'incarnent au premier chef dans l'œuvre particulière qu'est le triptyque du *Buisson ardent* de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence [Figure 6a, p. 368]. Cette œuvre est exposée dans la galerie au titre du portrait du roi René d'Anjou (1409-1480) et de sa seconde femme Jeanne de Laval (1433-1498), représentés sur les parois intérieures des volets du triptyque. L'origine de l'œuvre, commandée « par le roi René, pour sa chapelle des Carmes », est bien connue et mentionnée à la fin de la notice rédigée par Henry Jouin²¹⁷. L'artiste indiqué est Nicolas Froment, peintre avignonnais du XV^e siècle dont les dates ne sont pas connues précisément. Or, l'origine française de cette œuvre n'est attestée que depuis deux ans et la nouvelle de cette attribution trouve dans le monde savant un grand retentissement à la fin de l'année 1876 et au début de l'année 1877. Cette attribution, en effet, vient résoudre de nombreux désaccords au sujet de l'auteur du triptyque, dont l'attribution suscite les théories les plus variées depuis le début du XIX^e siècle : P. Mantz souligne l'existence de croyances, perdurant jusqu'en 1876, selon lesquelles le tableau serait, non de la main du roi René lui-même comme cru également communément, mais de « Jean de Bruges », autre nom pour Jean Van Eyck, fondateur de l'école flamande dite école de Bruges au milieu du XV^e siècle. En 1876, une recherche dans les archives du roi René qui réfute l'attribution flamande du triptyque et qui établit définitivement le nom de Nicolas Froment comme auteur de cette œuvre, suscitant la « joie » de toute la « communauté scientifique » à la fin de l'année 1876. C'est un archiviste formé à l'École impériale des chartes, Louis Blancard (1831-1902), qui mène les travaux de recherche dans les comptes provençaux du roi René : il y trouve des documents « qui disent à la fois le nom du peintre et la date à laquelle le dernier paiement fut ordonné par le trésorier des *menus plaisirs* du roi » (comptes des années 1475-1479). Cet épisode est très intéressant à replacer dans le contexte de l'histoire

²¹⁷ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. 4, catalogue, notice n°12 : « René d'Anjou, dit le roi René (1409-1480), et Jeanne de Laval (? - 1498), sa seconde femme. – Triptyque, bois, dit le Buisson ardent. – Partie centrale ; haut. 2m, 90, larg. 2m, 10. Volets : haut. 2m, 80, larg. 0m, 97. – Par Froment (Nicolas), d'Avignon (? - ? XV^e siècle) ».

de la direction des beaux-arts et de sa politique en quête d'une définition et d'une représentation de l'art français. La nouvelle est transmise selon le maillage institutionnel en place, c'est-à-dire par le préfet des Bouches-du-Rhône au ministre des beaux-arts, lequel en avertit la Commission de l'Inventaire où la nouvelle est « accueillie par un cri de joie »²¹⁸ à la fin de l'année 1876. Preuve de l'intérêt immédiat que les érudits parisiens et les membres de la Commission trouvent à cette découverte, les documents font l'objet d'une édition dans la *Gazette des beaux-arts* du 1^{er} avril 1877 et paraissent également dans les *Nouvelles archives de l'art français* avec une introduction de quatre pages de J. Guiffrey²¹⁹ : ces éditions signent la dimension nationale de cette découverte. Dans son texte, Guiffrey ne manque pas d'attribuer à l'élan national suscité par l'entreprise de l'Inventaire ces recherches sérieuses, qui auraient dû être faites depuis longtemps, dans le patrimoine archivistique des provinces, se réjouissant que l'étude des documents jugés *authentiques* permette « d'étendre ainsi les conquêtes indiscutables de la science »²²⁰.

Une fois l'attribution avignonnaise établie, il devient essentiel de faire venir le triptyque à Paris pour qu'il soit admiré à l'Exposition universelle comme un chef-d'œuvre de l'art français du XV^e siècle. S'enclenche ici un processus de transposition de la réception d'une œuvre d'art représentative de l'identité aixoise à l'échelle locale, vers la capitale où l'œuvre sert un propos nationaliste. C'est ce que soulignent Yves Cranga et Marie-Claude Léonelli qui évoquent les nombreux lieux communs qui sont attachés à l'œuvre, comme celui d'« icône identitaire aixoise », lesquels sont « indissociables de sa capacité à avoir été regardé, admiré, étudié, au gré des aléas du temps et de la mémoire »²²¹. Autre signe de sa dimension identitaire locale, l'œuvre est présentée en 1861 lors d'une exposition régionale tenue au musée des beaux-arts de Marseille où elle sert déjà un propos autour de l'histoire de l'école provençale et de son importance dans l'art français²²². Y. Cranga et M.-C. Léonelli mettent ainsi en lumière le rôle du *Buisson ardent* dans la « conquête d'une identité »

²¹⁸ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (425).

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Jules Guiffrey, « Nicolas Froment, peintre d'Avignon, auteur du triptyque de la cathédrale d'Aix représentant le Buisson ardent », *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, année 1877, p. 396-400 (397).

²²¹ Yves Cranga et Marie-Claude Léonelli, *Le triptyque du « Buisson ardent »*, Arles, Aix-en-Provence, 2011, « Approche historiographique », p. 31.

²²² Cranga et Léonelli, *Le triptyque du « Buisson ardent »*, p. 45 : « Si la critique admet la réalité d'une école provinciale, la contribution historique d'Etienne Parrocel revendique le rôle majeur de l'art provençal dans l'histoire de l'art français, présentant les tableaux des maîtres primitifs français, tel "le fameux triptyque du roi René", comme "les richesses morales et artistiques d'une nation faisant sa gloire et sa grandeur" ».

de l'école française de peinture par la mise en avant de la spécificité française de l'œuvre. S. Paccoud lie le renouveau de l'intérêt pour les origines de la peinture française à la publication en 1877 d'une étude d'Alfred Michiels sur la peinture flamande en France, commencée avant la guerre de 1870 et reprise « à la demande du marquis de Chennevières » et qui renouvelle le regard sur les œuvres et les peintres primitifs²²³. L'on se situe ici, à la fin de la décennie 1878, au commencement du mouvement de valorisation des origines de l'histoire de l'art français qui suscite la multiplication des expositions d'art ancien au début du XX^e siècle. En 1904, a lieu celle sur « Les Primitifs français » au musée du Louvre, où le *Buisson ardent* est exposé : « Son organisateur, Henri Bouchot, conservateur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, est un historien aux visées nationalistes qui, par cet événement patriotique, entend démontrer la spécificité d'un art » authentiquement français²²⁴. L'exposition des Portraits nationaux de 1878 prend dès lors un relief particulier dans l'histoire des rapports entre art français et nationalisme dans le second XIX^e siècle, mouvement fondé sur la recherche d'une continuité autant que sur un souci d'authenticité historique²²⁵.

En définitive, l'histoire du triptyque d'Aix-en-Provence présentée à l'Exposition universelle de 1878 est emblématique de la convocation à Paris d'une œuvre-phare du patrimoine local, dans le but de servir un propos à la fois savant et politique sur les origines de l'art français, dans le contexte de publicité internationale que procure l'événement. Sa présentation permet la confrontation directe du public avec une œuvre réputée mais retenue dans son emplacement reculé, à la cathédrale aixoise. Elle permet de donner lieu à d'intéressants rapprochements entre les œuvres, comme celui que fait P. Mantz avec le triptyque de *la Résurrection de Lazare*, autre peinture de Nicolas Froment, qu'il a admirée à la galerie des Offices de Florence où elle était présentée avec une attribution à l'école flamande : par l'étude minutieuse du *Buisson ardent* qu'il peut voir au palais du Trocadéro, Mantz parvient

²²³ Alfred Michiels, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France, rapport au Gouvernement français par Alfred Michiels, complément de l'Histoire de la peinture flamande*, Paris, 1877. Cité par Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 53.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Voir à ce sujet Michela Passini, « Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien : les Primitifs exposés à Bruges, Sienna, Paris et Düsseldorf (1902-1904) », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Revue Intermédialités, 2010 ; *Idem*, « Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national », in *Le maurrassisme et la culture. Volume III : L'Action française. Culture, société, politique*, éd. Olivier Dard, Michel Leymarie, et Neil McWilliam, Villeneuve d'Ascq, 2010 ; et Bertrand Tillier, « Nationalisme et "culture visuelle" », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Institut national d'histoire de l'art, 2007.

à rectifier l'attribution de l'œuvre de Florence et à établir la parenté entre les deux triptyques²²⁶.

Ces progrès sont cependant à nuancer : d'une part, le public de l'exposition des Portraits reste très restreint et se cantonne probablement à quelques savants et amateurs avertis, à commencer par les membres de la Commission de l'Inventaire eux-mêmes, tel P. Mantz. D'autre part, des erreurs persistent dans l'attribution d'un grand nombre d'œuvres : ainsi la notice d'Henry Jouin dans le catalogue des Portraits nationaux présente-t-elle le diptyque de René d'Anjou, comme attribué à la main même du roi René²²⁷, et non à son véritable auteur, Nicolas Froment²²⁸. D'autres erreurs d'attributions ont également été relevées dans le catalogue d'Henry Jouin, notamment en peinture du XVIII^e siècle : sur les quatre toiles qu'il note comme attribuées à Louis Tocqué (1696-1772), trois sont d'une attribution erronée²²⁹. Seul le portrait du *comte de Saint-Florentin*²³⁰, provenant du musée des beaux-arts de Marseille, est une toile certaine du portraitiste²³¹. Ces approximations dans les attributions sont dues à une mesure décidée en amont par la Commission de l'Inventaire, selon laquelle les informations données par les propriétaires des œuvres seraient respectées, pour ne pas risquer de les offenser, tant dans les cartels de présentation des œuvres que dans le catalogue. Dès lors, la fonction du catalogue est de documenter l'exposition plus que d'établir des données vérifiées et de servir d'ouvrage de référence.

2. Bilan de l'exposition des Portraits nationaux.

L'exposition des Portraits nationaux a été une réussite à plusieurs égards : elle a tout d'abord trouvé un écho favorable dans les communes et les départements auprès des

²²⁶ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (427).

²²⁷ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. 5 : catalogue, notice n°13, « Attribué à René d'Anjou dit le roi René (1409-1480) ».

²²⁸ Cette œuvre est conservée au département des peintures du musée du Louvre : Nicolas Froment, *Diptyque des Matheron*, 1475-1525 (Fin du XV^e siècle - début du XVI^e siècle). Numéro d'inventaire : RF 665.

²²⁹ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. 74, 78 et 91 : ces toiles sont les n°347, « Louise-Julie de Nesle, comtesse de Mailly (1710-1751) », n°367, « Sophie-Philippine-Élisabeth-Justine de France », et n°427, « Bernard-René Jourdan dit de Launey (1740-1789) » du catalogue.

²³⁰ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. 81 : catalogue n° 383, « Louis Phelypeaux, comte de Saint-Florentin (1705-1777), homme d'État, membre de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions ».

²³¹ Arnauld Doria, *Le comte de Saint-Florentin, son peintre et son graveur, d'après des documents inédits*, Paris, 1933, *passim* ; Gilles Chomer et Stéphane Loire, Olivier Michel et al., *Parcours. Catalogue-guide du musée des beaux-arts de Marseille*, Marseille, 1990, p. 104 (notice d'Olivier Michel). Nous remercions Clotilde Euzennat pour l'indication de ces références.

différents propriétaires sollicités. À Angers, par exemple, le conseil municipal valide lors de sa séance du 16 novembre 1877 le prêt de toutes les œuvres demandées dans un courrier du 3 octobre par le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, lesquelles sont au nombre de « quatre portraits, trois bustes et cinquante-neuf dessins ». La seule condition émise par le conseil municipal concerne la sauvegarde des objets : les membres demandent que toutes les précautions soient prises pour la conservation des œuvres, en particulier contre l'incendie²³². De la même manière à Aix-en-Provence, le clergé donne son accord pour le prêt du prestigieux triptyque qui fait la gloire de leur cathédrale Saint-Sauveur. Pour consentir au prêt du triptyque, l'archevêque d'Aix-en-Provence, Augustin Forcade²³³, écrit dès le 9 octobre 1877 une lettre adressée à « Monsieur le marquis », et non pas officiellement au directeur des beaux-arts, ce qui peut plaider en faveur de la préexistence d'un lien de sociabilité entre les deux personnages. Il souligne qu'il n'a rencontré « aucune difficulté » du côté du conseil de fabrique et du chapitre de la cathédrale²³⁴. Henry Jouin, qui rédige au nom du directeur des beaux-arts la lettre de réponse à Mgr Forcade, se réjouit de « l'empressement » avec lequel le prêt du *Buisson ardent* a été accordé²³⁵. D'autre part, l'envoi de certaines œuvres à Paris peut être l'occasion de leur restauration : c'est le cas du *Triptyque de Moulins* [Figure 6b, p. 368]. Si son attribution est notée comme inconnue dans la notice du catalogue²³⁶, sa présentation parmi les portraits de l'histoire et de l'art français appuie la réfutation de son attribution italienne en dépit de certaines traditions qui y voient une peinture de Ghirlandaio²³⁷. La demande de restauration du triptyque est faite par l'évêque de Moulins qui argue du mauvais état de l'œuvre

²³² AN, F/21/697. Relations avec les prêteurs de provinces, dossier Maine-et-Loire : extrait du registre des délibérations du conseil municipal d'Angers, séance du 16 novembre 1877.

²³³ Théodore-Augustin Forcade (1816-1885) est d'abord prêtre de la société des Missions étrangères de Paris. Il est nommé archevêque d'Aix-en-Provence le 21 mars 1873. Il se fait notamment connaître pour sa virulente opposition aux lois de Jules Ferry sur l'instruction laïque en 1879. Voir Vincent Wright, « L'affaire de l'archevêque d'Aix devant le Conseil d'État en 1879 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 58, 1972.

²³⁴ AN, F/21/697. Relations avec les prêteurs de provinces, dossier Aix-en-Provence : lettre de l'archevêque Augustin Forcade au directeur des beaux-arts, P. de Chennevières (Aix-en-Provence, 9 octobre 1877).

²³⁵ AN, F/21/697. Relations avec les prêteurs de provinces, dossier Aix-en-Provence : lettre du directeur des beaux-arts, P. de Chennevières, à l'archevêque d'Aix-en-Provence, Mgr Augustin Forcade (Paris, 24 octobre 1877).

²³⁶ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. 6 : catalogue n°17, « Pierre II duc de Bourbon, sire de Beaujeu (1439-1503). Anne de France, sa femme, fille de Louis XI (1462-1522). Suzanne de Bourbon, leur fille. – Triptyque ; bois. – Partie centrale : haut. 1m, 58, larg. 1m, 31. Volets : haut. 1m, 55, larg. 0m, 64. – Auteur inconnu (XVe siècle) ».

²³⁷ Mantz, « Les portraits historiques... », p. 419-451 (430-432).

et des dommages qu'elle subira encore pendant le voyage²³⁸. La restauration est consentie par l'administration des beaux-arts mais, alors qu'elle devait avoir lieu avant l'ouverture de l'Exposition, elle a finalement lieu après sa fermeture, faute de temps²³⁹. C'est le restaurateur du musée du Louvre, M. Briotet, qui est chargé de la restauration du triptyque. Ce n'est pas la première fois que les provinces se fient à l'expertise rassurante des institutions centrales et Briotet lui-même avait déjà été chargé de la restauration d'une œuvre de la province deux années auparavant, le *Retable du Jugement dernier* des Hospices de Beaune (Côte d'Or) : en effet, « n'étant pas habitués à une telle intervention, les administrateurs des Hospices avaient contacté la direction du Louvre pour bénéficier des meilleurs conseils en la matière »²⁴⁰. En décembre 1878, la restauration du triptyque de Moulins au sein du musée du Louvre est donc décidée, l'intervention consistant surtout « à rejoindre les panneaux et refixer la peinture qui se soulève en plusieurs endroits, ensuite nettoyer le tableau et restaurer les parties malades »²⁴¹. Le chantier s'achève le 9 mai 1879 et la restauration est jugée très satisfaisante par Anatole Gruyer, inspecteur des beaux-arts²⁴² ; enfin, l'œuvre est réexpédiée dans l'Allier en août 1879²⁴³. La restauration du *Triptyque de Moulins* en contrepartie de son exposition dans la galerie des Portraits nationaux illustre le besoin qui lie les œuvres aux instances centrales, lesquelles sont garantes de rigueur et de scientificité. Il faut que l'œuvre vienne à Paris pour qu'elle subisse un traitement convenable et c'est là que se mesure l'absence d'une réglementation et de moyens pour la sauvegarde du patrimoine dans les provinces, en dépit de la politique de Chennevières en leur faveur : il semble bien que ce qui se joue ici est la première étape d'un

²³⁸ F/21/693 [Dossier Chenue]. Lettre de Pierre, évêque de Moulins, au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts (Moulins, 21 janvier 1878) : « Notre tableau, si justement célèbre et qui forme la principale richesse de notre église, est en mauvais état. Les couleurs s'effacent, et on nous fait craindre qu'un petit nombre d'années n'achève de les enlever tout à fait. Les voyage et le séjour à l'exposition aggraveront le mal si on n'y obvie par une restauration intelligente, que notre ministère et notre éloignement des médecins ne nous permettent point. Le conseil de fabrique prend donc, Monsieur le ministre, la liberté de vous confier son espoir que l'administration des beaux-arts voudra bien se charger de cette restauration ».

²³⁹ F/21/693 [Dossier Chenue]. Minute de lettre de P. de Chennevières, directeur des beaux-arts, à Pierre, évêque de Moulins (Paris, 9 mars 1878).

²⁴⁰ Claire Gerin-Pierre et Isabelle Cabillic, « La restauration au Louvre du retable du Jugement dernier de Roger van der Weyden (1876-1878) : un rare cas de documentation photographique », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, 2015, p. 46-54.

²⁴¹ F/21/693 [Dossier Chenue]. Devis estimatif de M. Briotet, restaurateur du musée du Louvre.

²⁴² F/21/693 [Dossier Chenue]. Lettre d'Anatole Gruyer, inspecteur des beaux-arts, au sous-secrétaire d'État des beaux-arts (Paris, 10 juin 1879).

²⁴³ F/21/693 [Dossier Chenue]. Lettre de Chenue, emballer, à Jules Comte, chef du bureau de l'Enseignement (Paris, 8 août 1879).

processus progressif de sauvegarde qui est celle de la prise de conscience et de la prise de connaissance du patrimoine dans les provinces, préliminaire à la mise en place d'une législation et de moyens d'action concrets.

Outre l'enthousiasme suscité à l'échelle locale par le projet d'exposition du patrimoine des provinces et au-delà des avantages que les collectivités peuvent en tirer pour la restauration de leurs œuvres, l'exposition des Portraits nationaux présente le bénéfice, grâce à la publication du catalogue, de dresser une liste précieuse des pièces exposées, laquelle documente l'état de la connaissance sur ces œuvres en 1878. S. Paccoud souligne la dimension exceptionnelle des informations données dans la notice en ces termes :

Ce qui constitue l'une des principales innovations apportées par le catalogue est l'intérêt porté à l'histoire des œuvres et des collections, et cela semble bien être la première fois dans ce type d'ouvrage. Outre le fait que le prêteur soit nommément indiqué, figure dans la grande majorité des cas la mention de la voie par laquelle il a obtenu l'œuvre²⁴⁴.

Le catalogue des Portraits nationaux, dont l'édition à l'Imprimerie nationale est un gage de prestige, est ainsi une base de données très intéressantes concernant l'historique des œuvres, même s'il n'est pas sans erreurs. Initialement, Henry Jouin ne devait pas être chargé de sa rédaction et la réalisation en avait été confiée à Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey et Paul Mantz. La méthode arrêtée pour y parvenir lors de la séance de la Commission du 22 février 1878 prévoit de mettre à contribution les propriétaires des œuvres auxquels on demande de remplir une « fiche » comportant toutes les informations sur l'œuvre qu'ils prêtent ; le travail des auteurs du catalogue consiste ainsi essentiellement en la centralisation et la transcription des différentes fiches. Cependant, les membres de la Commission se rendent compte de l'ampleur de la tâche et du court délai imparti, et le directeur des beaux-arts promet de recruter « deux auxiliaires qui seront spécialement chargés des transcriptions exigées par la sous-commission du catalogue »²⁴⁵. Il apparaît assez nettement ici que la Commission de l'Inventaire fonctionne, pour le catalogue des Portraits nationaux, selon la même méthode que pour les volumes de l'Inventaire : création d'une sous-commission, sollicitation de la bonne volonté des relais en province, centralisation, transcription et vérification des informations par les membres parisiens à

²⁴⁴ Paccoud, *L'exposition des Portraits nationaux...*, p. 52.

²⁴⁵ AN, F/21/9647. Registre des délibérations de la Commission..., p. 56, séance du 22 février 1878.

mesure que les œuvres arrivent (dans le désordre et au compte-goutte) au dépôt. C'est un travail colossal dont le directeur des beaux-arts n'a pas l'air de prendre la mesure dans une lettre qu'il écrit à Montaiglon en juin 1878²⁴⁶ ; l'entreprise pâtit des déménagements que subissent les œuvres et Henry Jouin est finalement chargé le 8 octobre 1878 de reprendre le travail et de l'achever. Le catalogue est « mis sous presse dans les derniers jours de novembre 1878 » et « complètement achevé d'imprimer qu'en février 1879 »²⁴⁷. P. de Chennevières, dans ses souvenirs, se félicite de la publication de ce catalogue, unique témoin de la très exceptionnelle réunion de tous ces portraits venus de la province et constituant une galerie imprimée sur le papier de « portraits en phrases », pour paraphraser H. Dufour²⁴⁸ ; le catalogue se conçoit comme une pierre d'attente à la constitution d'une galerie de portraits nationaux dont Castagnary donnera, comme on l'a vu, une tentative d'exécution dix années plus tard. Il faut noter également le catalogue de reproductions photographiques réalisées par Adolphe Braun sur l'autorisation spéciale de la Commission. S'il n'a malheureusement pas été possible, faute de temps, d'étudier cet ouvrage et de nous pencher sur la question de la reproduction et de la diffusion photographique des œuvres, nous signalons cependant la présence d'un exemplaire de ce catalogue à la BnF²⁴⁹.

Ainsi l'étude de ce « musée provisoire » que furent les Portraits nationaux, selon l'expression de P. Mantz faisant écho au « musée éphémère » de l'étude de F. Haskell²⁵⁰, est-elle fort éclairante pour parachever notre recherche sur la politique de la direction des beaux-arts à travers la porte d'entrée que représente Henry Jouin. Elle permet de mettre en lumière toutes les lignes de forces qui sous-tendent cette politique durant la durée de la direction du marquis de Chennevières. Enfin, la marque d'Henry Jouin est particulièrement visible dans l'exposition des portraits nationaux par la place que tient David d'Angers dans le corpus de l'exposition : outre que Jouin figure parmi les prêteurs de

²⁴⁶ AN, F/21/693 [Dossier correspondance diverse]. Lettre du directeur des beaux-arts à A. de Montaiglon (Paris, 6 juin 1878) : « Des envois successifs de fiches semblables vont vous être faits sans interruption afin de vous permettre, ainsi qu'à notre collègue, M. Guiffrey, de vérifier dès maintenant les synchronismes des personnages historiques avec les artistes qui les ont représentés. Ce travail préalable ayant été fait, il ne restera plus qu'à relever sur place les dimensions de l'œuvres peinte ou sculptée et rédiger une brève description pour que notre catalogue soit achevé ».

²⁴⁷ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. V, introduction.

²⁴⁸ Dufour, *Portraits en phrases...*

²⁴⁹ BnF, Département des estampes et de la photographie, AD 1822 (023) 4. Catalogue commercial Adolphe Braun : reproductions photographiques inaltérables au charbon des Portraits nationaux exposés au Palais du Trocadéro en 1878.

²⁵⁰ Pierre-Emmanuel Dauzat et Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002.

l'exposition grâce au prêt de deux œuvres de sa collection, l'une et l'autre de la main de David²⁵¹, il est remarquable de constater la place que tient le sculpteur angevin dans cette manifestation nationale, artistique et historique, l'année même de la parution de la biographie qui lui est consacrée. Dans la liste des principaux artistes exposés établie par S. Paccoud, immédiatement après le peintre Hyacinthe Rigaud qui tient la première place avec trente-trois œuvres, David d'Angers arrive en seconde position avec trente-deux œuvres exposées, dont on peut penser que la majorité sont des dessins (la municipalité avait consenti l'envoi de « cinquante-neuf dessins »). Le rapprochement ainsi établi entre le portraitiste de la cour du XVIII^e siècle et l'« enregistreur de la postérité » du XIX^e siècle est très symptomatique : la présence imposante de David d'Angers dans la collection des Portraits nationaux consacre le nom du sculpteur parmi les hérauts de l'histoire de France et les illustrateurs des visages du génie de la nation.

²⁵¹ Jouin, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique...*, p. 172 et 179, catalogue n°797 et n°828 : 797 « Alphonse-Marie-Louis Prat de Lamartine (1790-1869), poète, orateur, homme politique, membre de l'Académie française (1829). Dessin au crayon ; haut. 0m, 18, larg. 0m, 15. Par David d'Angers (Pierre-Jean) (1788-1856) » ; et 828, « Charles-Henri-Alfred Johannot (1800-1837), peintre et dessinateur, a illustré, avec son frère Tony, les œuvres de Walter Scott, F. Cooper, Byron, etc. et a peint plusieurs épisodes tirés des œuvres de ces écrivains, – Cire sur ardoise ; haut. 0m, 130, larg. 0m, 115. Par David d'Angers ».

CONCLUSION

La liesse qui s'empare de Paris le 30 juin 1878, jour choisi au cœur de l'Exposition universelle pour célébrer « la paix et le travail », est le sujet du tableau *La Rue Montorgueil* de Claude Monet en 1878 [Figure 7a, p. 369]. La multitude des silhouettes dans la rue autant que le foisonnement impressionniste des drapeaux tricolores sur les façades manifestent la joie générale et populaire comme la communion d'un peuple dans une même identité républicaine ; celle-ci s'incarne dans la statue d'une République hiératique et martiale réalisée par Auguste Clésinger et inaugurée sur le Champ-de-Mars le matin même [Figure 7b, p. 370]. La toile de Monet se lit aussi, dans une sorte de jeu de miroir, comme la célébration, par l'œuvre d'art, d'une République qui met en scène, dans l'Exposition universelle en cours, son art et son industrie¹. Il apparaît ainsi que la toile de Monet, par la fête républicaine qu'elle illustre, représente la conception d'un art « national », orienté vers le *peuple* fédéré dans une même identité française. La toile souligne aussi la dimension urbaine et parisienne de l'événement, présentant la ville comme lieu de la modernité et épice de la construction du sentiment républicain. En outre, l'inauguration de la statue au matin de l'événement souligne le besoin de marquer dans la pierre la victoire du régime après l'échec de la Restauration. Enfin, cette toile impressionniste signe le renouveau d'un art qui se détourne des normes académiques pour représenter l'immanence mouvante de la modernité. Ce sont donc les bouleversements de l'instauration confirmée du nouveau régime que ce tableau révèle. Ainsi nous est-il apparu éclairant de convoquer cette toile de Monet au moment de conclure notre propos sur la décennie charnière de l'éclosion de la III^e République.

Quelle est la place des petites patries dans la nouvelle exaltation républicaine de l'art français ? Quelle est donc cette « mosaïque » nationale que composent les arts des provinces, dans l'*ostinato* du jeu entre le singulier et le pluriel ? Étudier la trajectoire d'Henry Jouin, depuis la petite patrie angevine jusqu'à son entrée dans l'administration des beaux-arts permet d'éclairer la dialectique fondamentale entre Paris et la province, sur laquelle

¹ Chantal Georgel, « 30 juin 1878, une fête « vraiment nationale » », *Histoire par l'image [en ligne]*.

se fonde l'élaboration de la politique culturelle des premiers temps d'une République hésitante. Loin d'opposer sens local et patriotisme national, la III^e République poursuit sa pédagogie passant du « plus proche et du plus concret à l'échelon du plus abstrait » pour produire une « acculturation républicaine de la société »² qui s'ancre dans la communion à une même identité nationale.

Pour commencer, nous avons étudié le « laboratoire » angevin qui forge le sentiment patriotique et la conception « héroïque », ou morale, du patrimoine. Les ascendants, la profession artisanale du père, l'éducation de la mère, les pratiques charitables et le réseau de sociabilité placent Henry Jouin dans le milieu de la petite bourgeoisie de province où les lettres et les arts sont facteurs d'identité culturelle et d'affirmation sociale. Il est apparu que le patrimoine des provinces se déploie à la fois dans l'espace monumental, artistique et symbolique à l'échelle locale. Il est à la fois la somme des œuvres d'art du musée municipal qu'Henry Jouin inventorie, les statues que les édiles élèvent, souvent grâce aux souscriptions des citoyens, mais il est aussi la mémoire collective, enfin, qui construit un référentiel identitaire autour de l'histoire locale. La vie culturelle est nourrie par les sociétés savantes qui constituent un réseau d'érudition et de patriotisme en pleine expansion. L'attachement à la petite patrie, corollaire de l'amour de la grande et du culte de la nation, est au centre de l'érudition savante locale : ainsi l'organisation nationale des sociétés savantes, avec la création du CTHS, est-elle animée par la conviction de constituer l'histoire générale de la nation par l'addition de l'ensemble des histoires provinciales. Le mouvement de fédération des petites patries, « encloses dans la grande », est porté par un discours pédagogique fondé sur la topique de la richesse, de la diversité mais en même temps de la cohérence du territoire français : celui-ci est conçu comme le terreau d'une sensibilité artistique propre dont il s'agit de dévoiler toutes les manifestations.

Le propos républicain autour des beaux-arts est investi d'une dimension sociale parce que les œuvres sont la propriété de tous les citoyens depuis les nationalisations révolutionnaires. À cette dimension sociale s'ajoute la dimension pédagogique qui voit dans le « beau » idéal un moyen d'éducation républicaine et morale. Il s'incarne dans l'art de David d'Angers, chantre des héros populaires de son temps et du passé, devenu lui-même héros

² Dominique Poulot dans son introduction « Des identités culturelles aux politiques de la culture », in *Politiques locales et enjeux culturels : les clochers d'une querelle ; XIX^e - XX^e siècles*, Paris, 1998, p. 25.

de la petite patrie. Il représente cette statuomanie dix-neuviémiste en tant qu'artiste et il en fait lui-même l'objet après sa mort, par le monument que lui élèvent ses compatriotes, Henry Jouin dans sa biographie et les Angevins sur la place de Lorraine d'Angers. L'empreinte pédagogique de l'art sur l'espace de la cité est aussi ce qu'O. Ihl appelle une « signalétique d'État »³. Ce caractère social accompagne un mouvement culturel de valorisation des provinces et de leurs particularités, notamment dans la littérature et dans les arts, que l'on peut rapprocher du mouvement de revalorisation de l'ouvrier porté par les socialistes. D'un point de vue politique, la dimension pédagogique et sociale de l'art permet au pouvoir de « produire une justification à l'intervention publique » et consacre l'art comme service public contrôlable⁴. C'est sur cet impératif ambigu de contrôle et de décentralisation intellectuelle que se construit une politique artistique à l'échelle centrale. Le grand enjeu de la politique artistique des premiers temps de la République est de définir les caractères d'un art national qui permette de fédérer un peuple et d'ancrer les premiers pas hésitants du régime dans une continuité artistique et historique, au-delà des bouleversements politiques du XIX^e siècle. La République s'appuie pour cela sur la diversité des arts provinciaux qui apparaissent comme l'incarnation d'un génie français et la marque d'une supériorité civilisationnelle, ce qui sert aussi le redressement du pays après le désastre de Sedan. L'unité des patrimoines artistiques est ainsi le décalque de l'unité d'une nation en cours d'unification républicaine. Parallèlement, ce processus produit la professionnalisation d'un service de la culture dont la carrière d'Henry Jouin dans l'administration des beaux-arts est l'illustration, en représentant l'émergence d'un personnel non pas « praticien » des beaux-arts mais amateur et spécialiste, en un mot : fonctionnaire.

La recherche d'une définition unifiée d'un art national passe très symptomatiquement par la manie de la liste, de l'énumération, que partage Henry Jouin avec les membres de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. La construction d'un discours théorique sur l'École française passe également par la mobilisation de documents jugés authentiques, accompagnant l'histoire intellectuelle et l'évolution de l'historiographie au XIX^e siècle marquée notamment par la création de l'École des chartes. Le siècle

³ Ihl, « La monumentalisation de la voie publique », dans Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture...*, p. 129.

⁴ Dubois, « L'art et l'État au début de la III^e République... ».

est caractérisé par un rapport à la source fondé sur l'« adoption inclusive de tous les témoignages du passé »⁵, et ce témoignage peut être aussi bien textuel qu'iconographique, manuscrit ou physionomique. Dans le processus de délimitation des frontières d'un art, l'énumération est ainsi perçue comme créatrice de spécificité : elle est porteuse de sens autant qu'elle est un instrument administratif. La politique de fédération des réseaux d'érudition dans la province concourt à élaborer une politique centralisée, dans un jeu ambivalent de valorisation et de contrôle. Elle a le mérite de dynamiser la recherche à l'échelle locale et de produire, à l'échelle nationale, les rudiments d'une réflexion autour d'une législation pour la sauvegarde du patrimoine. Elle consacre partout la double dynamique de la conservation du patrimoine et de l'enseignement des arts. Enfin, le couronnement de cette construction d'un art national fondé sur les racines de la province a lieu lors de la manifestation internationale qu'est l'Exposition universelle de 1878. L'exposition des Portraits nationaux pour laquelle Henry Jouin se dévoue activement concentre les impératifs de présentation et de communication des œuvres, autant que de construction d'une histoire linéaire de l'art sur un temps long, qui remonte jusqu'aux primitifs français. Elle a recours au patrimoine des provinces dans ce qu'il a de plus fragmenté et de plus « intime » puisque ce ne sont pas uniquement les musées qui sont sollicités, mais également les collections privées des amateurs : celles-ci trouvent un aboutissement et une consécration lorsqu'elles sont finalement intégrées aux collections publiques, lesquelles gardent la trace, dans la muséographie, de cette « culture de l'amateur ».

Ainsi l'étude de la carrière d'Henry Jouin, élaborée sur la double dialectique capitale/province et art/politique, permet de dépasser la simple confrontation de l'*un* et du *multiple* pour mettre en lumière la transformation d'une « patrie devenue patrimoine »⁶. Cette transformation s'opère dès les premières années d'une République héritière des gouvernements monarchiques et impériaux, d'où elle a tiré une conception des arts liée au pouvoir, voire, une recreation de la théorie des « deux corps du roi » selon M.-C. Genet-Delacroix qui propose cette idée en conclusion de son livre : « Ce régime a réussi d'une manière décisive, irréversible, là où ses aînées, la I^e et la II^e République, avaient échoué :

⁵ Duval (dir.), *En quête de sources...*, p. 13.

⁶ Alphonse Dupront, *La France et les Français*, Encyclopédie de la Pléiade, 1972, p. 1433. Cité par Poulot dans « Des identités culturelles aux politiques de la culture... », in *Politiques locales et enjeux culturels...*, p. 25.

créer une forme d'état républicain qui conserve néanmoins les caractères de transcendance, de sacralité et d'immortalité nécessaires à la pérennité de l'État »⁷. La réussite de la III^e République dans la première décennie de son existence est donc la patrimonialisation de l'identité française et républicaine, dans la participation des peuples et des territoires à la conservation et à l'enseignement d'un même art, socialement utile, universellement partagé et publiquement glorifié.

⁷ Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République...*, p. 322-323.

ÉTAT DES SOURCES

Les cotes suivies de la mention *non vidi* n'ont pas pu être consultées mais elles sont inscrites à titre indicatif.

A. Sources manuscrites.

ARCHIVES PRIVEES

Collection et archives personnelles d'Henry Jouin conservées chez ses descendants :

- Fonds de la correspondance passive et de la collection d'autographes d'Henry Jouin, représentant un volume total de 12 boîtes et de 424 dossiers nominatifs triés par ordre alphabétique.
- Répertoire personnel d'Henry Jouin comprenant les titres de ses ouvrages publiés suivis d'une liste des noms à qui l'auteur adresse un exemplaire.

Archives photographiques familiales.

ARCHIVES PUBLIQUES

1. Archives nationales.

Sous-série AJ 52. École nationale supérieure des beaux-arts.

AJ 52 882. Dossier du personnel : Henry Jouin.

Sous-série F 17. Instruction publique.

F 17 17130. Organisation du Comité des travaux historiques CTHS ; projet de création d'une section des beaux-arts du Comité par arrêté du 18 octobre 1877.

F 17 22010 A. Dossier de carrière de Jouin, Henri, Auguste.

F 17 2754. Circulaire du ministère de l'Instruction publique sur l'Inventaire (18 novembre 1874).

Sous-série F 21. Administration des beaux-arts.

Inventaire des richesses d'art de la France :

F 21 491. Dossier 1 Inventaire général des richesses d'art de la France : rapports, circulaires, épreuves de monographies concernant la conservation des monuments historiques ; numéro de *La Presse* du 9 janvier 1878 contenant un article défavorable sur l'Inventaire général (*non vidi*).

F 21 497. Dossier 2 Inventaire des richesses d'art de la France : circulaire adressée aux préfets présentant le projet et le prospectus imprimé de l'Inventaire [après 1874].

F 21 509. Comptabilité des paiements de fournitures diverses faites pour les beaux-arts. Classement alphabétique des fournisseurs : A-H. 1839-1881 (surtout à partir de 1860). Clément de Ris : travaux pour l'Inventaire des richesses d'art de la France (*non vidi*).

F 21 566. Dossier 1 « Bulletin des beaux-arts » : pièces préparatoires à la publication du bulletin mensuel réalisé par la direction des beaux-arts. Rapports à propos de l'Inventaire des richesses d'art de la France (1877).

F 21 567. Musée des monuments français. Dossier 4 : Correspondance de Lenoir. Annotations au crayon par Henry Jouin pour préparer la publication des Archives du Musée des Monuments français (t. I, Paris, 1883).

F 21 2286. Dossier de la mission d'Henry Jouin, archiviste de la commission de l'inventaire, chargé d'étudier des œuvres de l'art français en Italie (1882).

F 21 3989 1. Bureau des musées, des souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art : enregistrement du courrier (1875-1882) (*non vidi*).

F 21 4711. Organisation de l'administration des beaux-arts, commissions, comités et conseil (*non vidi*).

F 21 7221. Décrets et arrêtés concernant le bureau de l'Enseignement : arrêtés concernant la publication de l'Inventaire (1907) (*non vidi*).

F 21 9646. Inventaire des richesses d'art de la France, dossiers généraux :

- Conception du projet : notes, textes réglementaires, documentation (1874-1889).
- Édition de l'inventaire :
 - Adjudication du marché d'édition (1874).
 - Correspondance avec l'éditeur Plon et compagnie (puis Plon-Nourrit) (1874-1894).

- Interruption puis reprise de l'édition : notes, correspondance, coupures de presse (1891-1911).
- États d'avancement de la publication (1877-1912). Service de presse (1877-1881). Articles dans la presse relatifs à l'édition de l'inventaire (1875-1879).

F 21 9647. Registre des comptes rendus des séances de la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

F 21 9648. Édition de l'Inventaire. Dossiers par tome (10) : correspondance, épreuves, arrêtés, états des impressions, factures.

F 21 9654. Relations avec le Maine-et-Loire, Angers (préfet, architecte diocésain, architecte des monuments historiques, maire, musée, commission départementale de l'Inventaire, Société d'agriculture, sciences et arts).

Exposition des Portraits nationaux :

F 21 524. Exposition universelle de 1878.

F 21 693. Exposition des portraits nationaux :

- Catalogue des portraits susceptibles d'être exposés.
- Répertoire des portraits à demander et des possesseurs.
- Correspondance avec le commissaire général.
- Correspondance avec Montaiglon, Guiffrey et Chennevières.
- Correspondance avec le directeur des musées nationaux.
- Correspondance avec le conservateur du Dépôt des marbres.
- Correspondance avec la maison Braun.
- Correspondance avec Buon inspecteur des beaux-arts.
- Correspondance avec Chenue emballeur.
- Correspondance avec Clément de Ris.
- Correspondance avec Rousseau imprimeur.
- Réclamations de portraits.
- Réclamations de prêteurs.

F 21 694 à 696. Exposition des portraits nationaux : correspondance avec les prêteurs parisiens, dossiers par ordre alphabétique.

F 21 697 à 698. Exposition des portraits nationaux : correspondance avec les prêteurs de province, dossiers par ordre alphabétique.

F 21 699. Exposition des portraits nationaux : correspondance pour renseignements, œuvres refusées, erreurs.

F 21 700. Exposition des portraits nationaux :

- Rapports, arrêtés, circulaires.
- Rappels de demande d'œuvres.
- Correspondance à propos du catalogue.
- Étude des expositions de Portraits nationaux en Angleterre.
- Règlement général de l'Exposition universelle de 1878.
- Comptabilité de l'exposition.

Série LH. Archives de la grande chancellerie de la Légion d'honneur.

LH 1380 12. Dossier de Jouin, Henry, chevalier de la Légion d'honneur.

2. Archives départementales.

Archives départementales du Calvados.

Registres d'état civil : décès, Hermanville-sur-Mer (1908-1930).

Archives départementales de Maine-et-Loire.

6 E 7 575. Registres d'état civil : naissances, Angers - 1^{er} arrondissement (1841).

6 E 7 649. Registres d'état civil : décès, Angers - 1^{er} arrondissement (1849).

1 J 4176. Lettres autographes de la collection Chasle-Pavie.

4 T 7. Inventaire des richesses d'art de la France : enquête nationale.

4 T 8. Inventaire des richesses d'art de la France : commission départementale.

4 T 130. Sociétés savantes de Maine-et-Loire.

4 T 131. Société académique d'Angers.

4 T 132. Société d'agriculture, sciences et art d'Angers.

Archives départementales de la Mayenne.

4 E 30 9. Registres d'état civil : mariages, Bierné (1823-1832).

Archives de la ville de Paris, VI^e arrondissement.

V 4 E 8479. Registres d'état civil : mariages, Paris VI^e arrondissement (1893).

Archives départementales du Pas-de-Calais.

5 MIR 730 3. Registres d'état civil : naissances, Rumingham (an II-1884).

3. Archives municipales.

Archives patrimoniales d'Angers.

1 D. Registre des délibérations du conseil municipal.

2 R 2. Fonctionnement : Inventaire des richesses d'art de la France.

2 R 6. Collections : dossier David d'Angers.

2 R 8-10. Acquisitions, dons, prêts.

2 R 11. Propositions et offres.

2 R 15. Reproduction des œuvres.

2 R 17. Catalogues, relevés et inventaires.

2 R 18. Bibliothèque du musée.

4. Autres institutions.

Archives diocésaines d'Angers.

Registres des baptêmes de la cathédrale Saint-Maurice (1835-1844) : actes de baptême d'Amédée, Ernest, Françoise et Henry Jouin.

Bibliothèque municipale d'Angers.

Rés. Ms. 1959. Érection du monument à Jules-Eugène Lenepveu, archives données par Henry Jouin.

Rés. Ms. 2021 31. Correspondance : lettres d'Henry Jouin à Joseph Denais.

Centre de documentation du musée des beaux-arts d'Angers.

Correspondance d'Émilie David et de ses enfants.

Documents et correspondance sur les dons d'œuvres par Henry Jouin au musée.

B. Sources imprimées.

1. Publications d'Henry Jouin.

Articles parus dans la presse.

JOUIN, HENRY, « Paul Plumet », *Le Jeune ouvrier : revue destinée au patronage des apprentis et des jeunes ouvriers*, septembre 1860.

—, « Paul Plumet (suite et fin) », *Le Jeune ouvrier : revue destinée au patronage des apprentis et des jeunes ouvriers*, octobre 1860.

Ouvrages.

JOUIN, HENRY, *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers et description de la galerie David précédée d'une biographie de P.-J. David d'Angers ; rédigées sous la direction de M. Jules Dauban et publiées sous les auspices de l'administration municipale*, Angers, P. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1870.

—, *Patrie* (iambes à Victor Laprade), Angers, 1871.

—, *La Plaie* (iambes), Paris, E. Lachaud, 1872.

—, *Le livre et l'ouvrier*, Paris, E. Lachaud, 1873.

—, *La sculpture au Salon de 1873*, Paris, E. Plon, 1874.

—, *La sculpture au Salon de 1874*, Paris, E. Plon, 1875.

—, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, 2 vol., Paris, E. Plon, 1878.

—, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc. exposés dans les galeries des portraits nationaux au Palais du Trocadéro*, Paris, Imprimerie nationale, 1879.

—, *La sculpture en Europe, précédé d'une conférence sur le Génie de l'art plastique*, Paris, E. Plon, 1879.

—, *Musée d'Angers : peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins, collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, musée David*, Lachèse et Dolbeau, Angers, 1881.

- , *Antoine Coyzevox : sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur l'école française de sculpture avant le XVIIe siècle*, Paris, Didier, 1883.
- , *Antoine Coyzevox, sa vie, son œuvre et ses contemporains : précédé d'une étude sur l'école française de sculpture avant le dix-septième siècle*, Paris, Librairie académique Didier, 1883.
- , *La sculpture aux salons de 1881, 1882, 1883, et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, E. Plon et Nourrit, 1884.
- , *Maîtres contemporains : Fromentin, Corot, Henri Regnault, Paul Huet, Léon Cogniet, Lehmann, Jouffroy, Timbal, de Nittis, Cham, Doré, Baudry, etc.*, Paris, D. Perrin, 1887.
- , *Musée d'Angers : Peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins. Collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, Musée David*, 2e édition, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1887.
- , *Esthétique du sculpteur*, Paris, Henri Laurens, 1888.
- , *Musée de portraits d'artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, artistes dramatiques, amateurs, etc. : nés en France ou y ayant vécu, état de 3000 portraits, peints, dessinés ou sculptés, avec l'indication des collections publiques ou privées qui les renferment*, Paris, H. Laurens, 1888.
- , *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1889.
- , *David d'Angers et ses relations littéraires. Correspondance du maître avec Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, de Vigny, Lamennais, Balzac...*, Paris, E. Plon et Nourrit, 1890.
- , *L'art et la province : le Comité des sociétés des beaux-arts, les sessions annuelles des délégués des départements, suivis des rapports généraux lus à l'issue de ces sessions. Rapports de 1877 à 1885.*, D. Dumoulin, Paris, 1893.
- , *Vus de profil : Benjamin Constant, Meissonnier, Émile Michel, Puvis de Chavannes, L. Royer, Jules Thomas, Louis-Noël, Max. Bourgeois, H. Cros, Richard Mandl, Charles Blanc, Ét. Parrocel, A. de Montaignon, Abraham, L. Paté, A. Maillard, Lecomte-Du-Nouy, Saint-Victor, Firmin-Didot*, Paris, 1899.
- , *Les Maîtres peints par eux-mêmes, sculpteurs, peintres, architectes, musiciens, artistes dramatiques*, Paris, Gaultier-Magnier, 1902.
- , *Le R. P. Jouin des frères prêcheurs*, 2 vol., Paris, France, Lethielleux, 1909.

2. Publications de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

- MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, FRANCE, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments religieux : Tome premier*, Plon et Nourrit, Paris, 1876.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome premier*, Paris, Plon et Nourrit, Paris, 1878.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments civils : Tome premier*, Paris, Plon et Nourrit, Paris, 1879.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome III*, Paris, Plon et Nourrit, Paris, 1885.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments religieux : Tome premier*, Plon et Nourrit, Paris, 1886.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome deuxième*, Plon et Nourrit, Paris, 1887.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments religieux : Tome deuxième*, Plon et Nourrit, Paris, 1888.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments civils : Tome deuxième*, Plon et Nourrit, Paris, 1889.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome cinquième*, Plon et Nourrit, Paris, 1891.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome sixième*, Plon et Nourrit, Paris, 1892.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments civils : Tome quatrième*, Plon et Nourrit, Paris, 1900.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments religieux : Tome III*, Plon et Nourrit, Paris, 1901.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments religieux : Tome troisième*, Plon et Nourrit, Paris, 1901.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments civils : Tome troisième*, Plon et Nourrit, Paris, 1902.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VII*, Plon et Nourrit, Paris, 1905.
- , *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments religieux : Tome IV*, Plon et Nourrit, Paris, 1907.

—, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome VIII*, Plon et Nourrit, Paris, 1908.

—, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome IV : statues historiques*, Plon et Nourrit, Paris, 1911.

3. Autres publications.

ACADEMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin-Didot, 1878.

CHENNEVIERES, PHILIPPE DE, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 4 vol., Paris, Dumoulin, 1847.

—, *Travaux de M. de Chennevières [...] sur la nécessité de relier les Musées des départements au Musée central du Louvre*, Paris, Lacour, 1848.

—, *Essais sur l'organisation des arts en Province*, Paris, J.B. Dumoulin, 1852.

—, *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, par M. Ph. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, sur l'administration des arts, depuis le 23 décembre 1873 jusqu'au 1er janvier 1878.*, Paris, Mouillot, 1878.

—, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts (1883-1889)*, éd. Louis-Antoine Prat et Jacques Foucart, Paris, Arthena, 1979.

DAVID D'ANGERS, ROBERT, ET EDMOND ABOUT, *Les médaillons de David d'Angers*, 1 vol., Paris, Impr. générale de C. Lahure, 1867.

DELUSSE, JEAN-JACQUES, *Nouvelle notice des tableaux du Muséum d'Angers, département de Maine-et-Loire.*, Auguste Mame, 1820.

DENAIS, JOSEPH, *M. l'abbé A. Le Boucher, curé de Beaufort : notes et souvenirs*, Paris, 1886.

GILLET, LOUIS, *Vie de Mgr Angebault, évêque d'Angers*, Angers, Germain et Grassin, 1899.

GODARD-FAULTRIER, VICTOR, *Musée des antiquités d'Angers fondé en 1841*, Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1868.

JOUBIN, OLIVIER, *Inauguration du buste de David d'Angers dans la galerie de sculpture du Musée, le 12 mars 1863*, Angers, Cosnier et Lachèse, 1863.

LAPAUZE, HENRY, *Les Musées de province, rapport, enquête, législation*, Plon-Nourrit, Paris, 1908.

LAROUSSE, PIERRE, *Nouveau dictionnaire de la langue française, suivi de notes scientifiques, étymologiques, historiques...*, Larousse et Boyer, 1863.

- LARROUMET, GUSTAVE, *L'art et l'État en France*, Hachette, Paris, 1895.
- LEDOS GABRIEL, *Joseph Denais, écrivain et journaliste angevin : esquisse biographique et bibliographique*, Angers, Richou frères, 1920.
- LEMARCHAND, ALBERT, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque d'Angers*, 1 vol., Angers, Imprimerie de Cosnier et Lachèse, 1863.
- , *Catalogue des imprimés de la bibliothèque d'Angers*, vol. 1, Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1871.
- LITRE, ÉMILE, *Dictionnaire de la langue française. Tome 1*, 1873.
- MAILLARD, ADRIEN, *Étude sur la vie et les ouvrages de David (d'Angers), statuaire*.
- MARC, EUGENE, *Œuvres complètes de P. J. David d'Angers, statuaire... / lithographiées par Eugène Marc*, éd. Émilie David d'Angers, Paris, Haro, 1856.
- MARCHAND, JOSEPH, *Notice des tableaux du Muséum de l'École centrale du département de Maine-et-Loire*, Angers, Mame Père et Fils, 1801.
- Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1867-1873, tomes X à XVI.
- MERCIER, JEAN-MICHEL, *Galerie David, avec un supplément à la notice des tableaux du muséum d'Angers*, Angers, Cosnier et Lachèse, 1839.
- , *Notice des tableaux du Muséum d'Angers, département de Maine-et-Loire*, Angers, Cosnier et Lachèse, 1842.
- PAVIE, EUSEBE, *Albert Lemarchand : bibliothécaire de la ville d'Angers*, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1890.
- PELLASSY DE L'OUSLE, JEAN JOSEPH FRANÇOIS, *Notice sur les peintures et sculptures du palais de Compiègne*, Paris, Imprimerie Impériale, 1867.
- PLANCHENAULT, ADRIEN, *Table de la Revue de l'Anjou (1852-1893)*, Angers, Germain et Grassin, 1894.
- , *Tables du Répertoire archéologique de l'Anjou*, 1898.
- PORT, CELESTIN, *Dictionnaire historique géographique et biographique de Maine-et-Loire*, Dumoulin ; Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, Paris et Angers, 1874.
- Revue de l'Anjou*, éd. Eugène Barassé, vol. IV, Angers, E. Barassé, 1869.
- Revue des Associations catholiques ouvrières*, Angers, 1870-1874, tomes 1 à 4.
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Appresso i Giunti, Florence, 1568.

VILLOT, FREDERIC, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, 1849.

4. Recueils lithographiques et photographiques.

BnF, département des estampes et de la photographie.

AD 1822 (023) 4. Catalogue commercial Adolphe Braun et Cie : reproductions photographiques inaltérables au charbon des Portraits nationaux exposés au Palais du Trocadéro en 1878 (*non vidi*).

FA 49 PET FOL. Exemplaire *in folio* d'Eugène Marc, *Œuvres complètes de P. J. David d'Angers, statuaire, lithographiées par Eugène Marc*, éd. Émilie David d'Angers, Paris, 1856.

5. Presse ancienne.

Les références indiquées ci-dessous ont été consultées dans le fonds numérisé de la presse ancienne de la BnF (Gallica ou RetroNews), sauf mention contraire.

Presse générale.

L'Avenir de la Mayenne, 27 octobre 1880.

Le Figaro, « À travers l'exposition », 16 août 1878.

Journal officiel de la République française, 2 août 1878, n° 208.

Journal officiel de la République « Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique » 31 mars 1887, n°89.

Journal officiel de la République française, 9 avril 1893, n°96.

Le Phare de la Loire, 3 septembre 1873.

Le Siècle, « Une galerie de portraits d'artistes au musée du Louvre », 31 juillet 1876.

Le Siècle, « L'exposition des portraits historiques », 14 août 1878.

Presse spécialisée.

BRIERE, GASTON, « La commission des musées départementaux », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n° 1, t. 7, 1905, p.90-100.

CHENNEVIERES, PHILIPPE DE, « Les musées de province », *Gazette des beaux-arts*, février 1865.

—, « Le musée de portraits d'artistes français », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 24, 17 juin 1876.

DE CRAZANNES, CHAUDRUC, « Lettre à M. Ludovic de Ruville, Correspondant du Ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, dans le département de l'Eure, sur l'origine du nom des Andelys », *Revue Archéologique* [Jstor], n° 1, t. 5, 1848, p.162-166.

DELABORDE, HENRI, « David d'Angers, ses œuvres et ses doctrines », *Revue des Deux Mondes*, t. 27, 1878, p.423-225.

DELISLE, LÉOPOLD, « Catalogue des manuscrits de la bibliothèque d'Angers, par Albert Lemarchand. », *Bibliothèque de l'École des chartes* [Persée], n° 1, t. 25, 1864, p.61-62.
Le Moniteur des arts, « Échos », 2 août 1878.

HOUSSAYE, HENRI, « Les musées de province », *Revue des deux mondes*, n° XXXVIII, t. 50e année, 1880, p.547-565.

MAS-LATRIE, LOUIS DE, « Dictionnaire universel d'histoire et de géographie, par N. Bouillet. », *Bibliothèque de l'École des chartes* [Persée], n° 1, t. 4, 1843, p.288-290.

MIRBEAU, OCTAVE, « Pourquoi des expositions ? », *Revue des Deux Mondes*, n° 132, 15 décembre 1895, p.888-908.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie contient les titres cités dans notre étude, mais aussi des références intéressant notre sujet et notées à titre indicatif, qui n'ont pas toutes été consultées. Les dates des premières éditions sont marquées entre crochets. Dans l'idée de faciliter la recherche dans la masse historiographique, elle s'organise de la façon thématique suivante :

1. Généralités.....	299
Méthode.....	299
Histoire politique – III ^e République.....	299
Régionalisme et nationalisme.....	300
2. Histoire des beaux-arts.....	304
Histoire culturelle du XIX ^e siècle : généralités.....	304
Histoire institutionnelle et administrative des beaux-arts.....	306
Histoire de l'érudition et des sociétés savantes.....	309
Critiques d'art, amateurs et collectionneurs.....	312
Les expositions universelles – L'Exposition universelle de 1878.....	315
3. Histoire de l'art.....	317
Encyclopédie.....	317
Histoire et historiographie de la sculpture – David d'Angers.....	317
Histoire des musées – musée des beaux-arts d'Angers.....	322
Histoire sociale des artistes.....	324
Formation artistique.....	325
4. Histoire religieuse.....	326
Enseignement catholique.....	326
Catholicisme social et catholicisme libéral.....	327

1. Généralités.

Méthode.

AUBENAS, SYLVIE, ERIC DE CHASSEY, MICHEL LACLOTTE, NABILA OULEBSIR, PHILIPPE PLAGNIEUX, ET AGNES ROUVERET, « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, 31 décembre 2006, p.504-512.

BLOCH, MARC, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin, 1997.

DUVAL, FREDERIC (dir.), *En quête de sources : Dictionnaire critique*, Paris, École nationale des chartes, 2021.

DOSSE, FRANÇOIS, *Le pari biographique : écrire une vie*, Paris, la Découverte, 2011, (La Découverte poche).

LE GOFF, JACQUES, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, n° 2, t. 54, 1989, p.48-53.

THUILLIER, GUY, ET JEAN TULARD, *La morale de l'historien*, Paris, Economica, 1995.

Histoire politique – III^e République.

ALLORANT, PIERRE, WALTER BADIÉ, ET JEAN GARRIGUES (dir.), *Les Dix décisives : 1869-1879*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, (Histoire).

BARRAL, PIERRE, *Les fondateurs de la III^e République*, Paris, Armand Colin, 1968.

BILLARD, YVES, *Le métier de la politique sous la III^e République*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2003, (Études).

BOIME, ALBERT, « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIX^e siècle », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 1, t. 28, 1979, p. 57-75.

BUSSI, MICHEL, CHRISTOPHE VOILLIOT, ET CHRISTOPHE LE DIGOL, *Le Tableau politique de la France de l'Ouest d'André Siegfried : 100 ans après. Héritages et postérités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, (Géographie sociale).

DELMAS, BRUNO, ET CHRISTINE NOUGARET, *Archives et nations dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, (Études et rencontres).

DUCLERT, VINCENT, *La république imaginée : 1870-1914*, Paris, Belin, 2010, (Histoire de France).

MAYEUR, JEAN-MARIE, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine, tome 10 : Les Débuts de la troisième République, 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973.

—, *La vie politique sous la Troisième République, 1870-1940*, Paris, Seuil, 1984.

MURAY, PHILIPPE, *Le XIXe siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1984.

NOIRIEL, GERARD, « Une histoire sociale du politique est-elle possible ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 1, t. 24, 1989, p. 81-96.

NORA (DIR.), PIERRE, *Les Lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire - L'État - Le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986, (Bibliothèque illustrée des histoires).

RASSON, LUC, « Muray (Philippe). Le 19e siècle à travers les âges », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* [Persée], n° 3, t. 64, 1986, p.675-678.

REMOND, RENE, *La Vie politique en France depuis 1789*, 2^e éd. revue et mise à jour, Paris, A. Colin, 1965, (Collection U).

ROSANVALLON, PIERRE, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985, (Bibliothèque des sciences humaines).

RUDELLE, ODILE, « Chapitre premier. 1870-1875 : La république du provisoire », in *La république absolue : 1870-1889*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p.13-39, (Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles).

Régionalisme et nationalisme.

« Le programme de Nancy » [en ligne], *Sénat*, <https://www.senat.fr/connaitre-le-senat/lhistoire-du-senat/dossiers-dhistoire/la-loi-municipale-de-1884/le-programme-de-nancy.html> (consulté le 9 janvier 2024).

BARJOT, DOMINIQUE, *Anjou, Normandie, Maine*, Paris Le Mans, Picard Éd. Cénomane, 1991, (Les patrons du second Empire, n° 1).

BARRAL, PIERRE, « Review of Nancy au XIXe siècle, 1815-1871. Une bourgeoisie urbaine », *Revue Historique*, n° 1 (531), t. 262, 1979, p. 202-204.

BAUDIN, GERARD, « Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), « Les politiques culturelles municipales. Éléments pour une approche historique » », *Annales*, n° 3, t. 46, 1991, p. 703-704.

BAURY, ROGER ET MARIE-LAURE LEGAY, *L'invention de la décentralisation : noblesse et pouvoirs intermédiaires en France et en Europe, XVIIe-XIXe siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, (Histoire et civilisations, n° vol. 87).

BUCHANIEC, NICOLAS, *Les Expositions des Beaux-Arts dans le Nord de la France durant la seconde moitié du XIXe siècle (1870-1914)*, Thèse de doctorat, Lille 3, 2006.

BUTTIER, JEAN-CHARLES, « Les catéchismes politiques français (1789-1914) », *La Révolution française*, n° 9, 17 novembre 2015.

CHANET, JEAN-FRANCOIS, « Appartenance locale et unité nationale : contribution à l'histoire de la culture politique sous la IIIe République », in *L'image de l'autre dans l'Europe du Nord-Ouest à travers l'histoire*, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 1996, p. 43-58.

—, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, AUBIER, 1996.

CHARLE, CHRISTOPHE, « Région et conscience régionale en France [Questions à propos d'un colloque] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 35, 1980, p. 37-43.

CHARLES-BRUN, JEAN, *Le régionalisme*, éd. Mireille Meyer, Paris, CTHS, 2004, (CTHS format, n° 52).

DHERMY, ARNAUD, *De la communauté de savoir à l'inspiration intime : la petite revue de patrimoine, marqueur de nouvelles identités régionales en France sous la IIIe République*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction d'Anne-Marie Thiesse, Paris Sciences et Lettres (ComUE), 2017.

DORMOIS, JEAN-PIERRE, « « Socialisme municipal » contre « socialisme d'État » Ressorts et effets du développement de la fonction publique en France et en Grande-Bretagne avant 1914 », *Histoire, économie & société*, n° 4, 25e année, 2006, p. 127-156.

DUMONS, BRUNO, GILLES POLLET, ET PIERRE-YVES SAUNIER, *Les Élités municipales sous la Troisième République. Des villes du Sud-Est de la France*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

FLORY, THIEBAUT, ET MARCEL PREFACIER PRELOT, *Le mouvement régionaliste français : sources et développements*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1966.

FOX, ROBERT, « Learning, Politics and Polite Culture in Provincial France: The Sociétés Savantes in the Nineteenth Century », *Historical Reflections*, n° 2/3, t. 7, 1980, p. 543-564.

GESLOT, JEAN-CHARLES, « De l'action locale au débat national : l'action culturelle d'Édouard Char-ton à Versailles (1865-1875) » [en ligne], in *L'édilité, moteur du changement social*, Guyancourt, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines and Centre de recherche en histoire, EHESS, 2010, <https://hal.science/hal-01528883> (consulté le 8 novembre 2023).

GRAS, CHRISTIAN, ET GEORGES LIVET, *Régions et régionalisme en France du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

GUISLIN, JEAN-MARC, « La participation des représentants nobles aux débats décentralisateurs à l'Assemblée nationale (1871-1875) », in *L'invention de la décentralisation : noblesse et pouvoirs intermé-diaires en France et en Europe, XVIIe-XIXe siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Sep-entrion, 2009, p. 361-379, (Histoire et civilisations, vol. 87).

JAMES-SARAZIN, ARIANE, « « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante » : 1867, le marquis de Laborde et le Musée des Archives », in *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 215-233, (Études et rencontres).

LE BLOAS, ALAIN, *La gloire de La Tour d'Auvergne : une histoire de l'admiration au XIXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2022.

LE GUENIC, MICHEL, « Le canton dans les projets de régionalisation sous la Troisième Répu-blique », in Yann Lagadec, Jean Le Bihan et Jean-François tanguy, *Le canton, un territoire du quoti-dien ?*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 251-263.

MARTIN, MARC, *La presse régionale : des affiches aux grands quotidiens*, Paris, Fayard, 2002.

MICHEL, YOUENN, « Des « petites patries » aux « patrimoines culturels » : un siècle de discours sco-laires sur les identités régionales en France (1880-1980) », *Carrefours de l'éducation*, n° 2, t. 38, 2014, p.15-31.

MOULIN, RAYMONDE, « Les bourgeois amis des arts : Les expositions des beaux-arts en province 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, n° 3, t. 17, 1976, p. 383-422.

PASSINI, MICHELA, « Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national », in *Le maur-rassisme et la culture. Volume III : L'Action française. Culture, société, politique*, éd. Olivier Dard, Michel

Leymarie, et Neil McWilliam Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p.209-218, (Histoire et civilisations.

—, « Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien : les Primitifs exposés à Bruges, Sienna, Paris et Düsseldorf (1902-1904) », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 15, 2010, p. 15-32.

—, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, (Passages, n° 43).

POMIAN, KRZYSZTOF, « Remarques finales », in *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p.235-241, (Études et rencontres).

PONTON, REMY, « Thiesse Anne-Marie, Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération. », *Revue française de sociologie*, n° 4, t. 33, 1992, p. 682-685.

POULOT, DOMINIQUE, « Les musées d'histoire et la conscience nationale : le cas de la France au XIXe siècle », in *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 189-213, (Études et rencontres).

PREVOST-MARCILHACY, PAULINE, « La création des cabinets de gravures en province, sous la Troisième République : un exemple de décentralisation artistique », in *L'estampe un art multiple à la portée de tous ?*, éd. Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, et Dominique Tonneau-Ryckelynck Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2022, p. 197-211, (Histoire de l'art).

ROUDEAU, CECILE, « Écritures régionalistes (1800-1914) : nouvelles échelles, nouveaux enjeux critiques », *Romantisme*, n° 3, t. 181, 2018, p. 5-15.

THIESSE, ANNE-MARIE, *Écrire la France : Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

—, « Les petites patries encloses dans la grande. Les manuels scolaires régionaux de la IIIe République », *Rapport final à la Mission du Patrimoine ethnologique*, 1996.

—, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999, (L'univers historique).

—, « Stéphane Gerson, *The Pride of Place, Local Memories and Political Culture in Nineteenth-Century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003, 324 pages, ISBN 0-8014-8873-7. », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 28, 1 juin 2004, p. 189-194.

TILLIER, BERTRAND, « Nationalisme et « culture visuelle » », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 3, 30 septembre 2007, p. 478-481.

VANDEBUSSCHE, ROBERT, « La fonction municipale sous la Troisième République. L'exemple du département du Nord. », *Revue du Nord*, n° 305, t. 76, 1994, p. 319-337.

VIGATO, JEAN-CLAUDE, *L'architecture régionaliste : France 1890-1914*, Paris, Norma, 1994, (Essais / Institut français d'architecture).

WEBER, EUGEN, *La fin des terroirs : la modernisation de la France rurale (1870 - 1914)*, Paris, Fayard, 1998.

2. Histoire des beaux-arts.

Histoire culturelle du XIX^e siècle : généralités.

CHARLE, CHRISTOPHE, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Les Ed. de Minuit, 1990.

—, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, (Points).

—, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004, (L'univers historique).

—, *Les élites de la République*, Ed. 2e édition, Paris, Fayard, 2006.

—, *Paris, capitales des XIX^e siècles*, Paris, Éditions Points, 2021, (Points, n° 583).

CORBIN, ALAIN, JEAN-JACQUES COURTINE, ET GEORGES VIGARELLO (dir.) *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, 2016, (L'univers historique).

DUBOIS, VINCENT, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 2012.

DUFOUR, HELENE, *Portraits en phrases*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, (Écriture).`

FUMAROLI, MARC, « L'âge d'or du Mécénat », *Commentaire*, n° 4, t. 22, 1983, p. 413.

—, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.

—, « Le crépuscule de l'État culturel », *Le Débat*, n° 5, t. 142, 2006, p.144.

—, « État éducateur et État culturel : un dilemme français irrésolu », *Commentaire*, n° 2, t. 118, 2007, p. 471-480.

HASKELL, FRANCIS, « L'art et le langage de la politique », *Le Débat*, n° 2, t. 44, 1987, p.106.

KALIFA, DOMINIQUE, PHILIPPE REGNIER, ET MARIE-ÈVE THERENTY, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éd, 2011, (Opus magnum).

LE GOFF, JACQUES, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 2004, (Collection folio Histoire, n° 20).

ORY, PASCAL, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 1, t. 16, 1987, p. 67-82.

—, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.

POULOT, DOMINIQUE, « Histoire, mémoire, patrimoine », in *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2006, p.1-24, (Le Noeud Gordien).

RIOUX, JEAN-PIERRE, ET JEAN-FRANÇOIS SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, (L'univers historique).

ROSTAING, CORINNE, « Max Weber : Le savant et le politique », *Sociologie*, 1 juillet 2012.

SAPIRO, GISELE, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, t. 6, 2010, p. 13-23.

TAPIA, CLAUDE, *Colloques et sociétés : la régulation sociale*, Paris, Public. de la Sorbonne, 1980, (N.S. Recherches, n° 43).

THERRIEN, LYNE, « L'Institutionnalisation de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle », *RACAR : Revue d'art canadienne*, t. 28, 2001, p. 50-55.

WEBER, MAX, *Le savant et le politique*, trad. Julien Freund, Paris, Plon, 1959.

YON, JEAN-CLAUDE, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

Histoire institutionnelle et administrative des beaux-arts.

AGULHON, MAURICE, « Alain Corbin, Archaisme et modernité en Limousin au XIXe siècle, 1845-1880 », *Annales*, n° 2, t. 32, 1977, p. 301-304.

ALCAUD, DAVID, « Patrimoine, construction nationale et inventions d'une politique culturelle : les leçons à tirer de l'histoire italienne », *Culture & Musées*, n° 1, t. 9, 2007, p. 39-68.

BARLANGUE, LUCE, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, Thèse de doctorat, Toulouse 2, 1989.

BIDOUBE, RENE, « La Troisième République (1871-1945) », in *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1993, p.215-354.

BURDEAU, FRANÇOIS, *Histoire de l'administration française : du 18e au 20e siècle*, 2e éd, Paris, Montchrestien, 1994, (Domat droit public).

CHABIN, MICHEL, « 1814-1848 », in *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1993, p.11-100.

CHARLE, CHRISTOPHE, ET REGINE FERRE, *Le Personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIXe et XXe siècles : colloque*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.

CHASTEL, ANDRE, *L'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* [en ligne], ministère des Affaires culturelles, 1964, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02390614> (consulté le 14 août 2023).

DUBOIS, VINCENT, « L'art et l'État au début de la IIIe République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 1, t. 23, 1996, p. 6-29.

—, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, n° 1, t. 11, 2001, p.229-261.

DUBOIS, VINCENT (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels : les clochers d'une querelle ; XIXe - XXe siècles*, Paris, La Documentation Française, 1998, (Travaux et documents / Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, n° 8).

DUBOIS, VINCENT (dir.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire : (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2012, (Collection champ social).

DUMONS, BRUNO, « Élités politiques et pouvoirs locaux : regards sur l'historiographie de la France contemporaine », in *L'élus local aujourd'hui*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 11-28, (Libres cours).

DUMONS, BRUNO, ET GILLES POLLET, « De l'administration des villes au gouvernement des « hommes de la Ville » sous la III^e République », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 1, t. 28, 1997, p. 52-75.

EMILIANI, ANDREA, « La protection du patrimoine artistique en Italie : survol historique », in *Les voyages : rêves et réalités : VII^e Entretiens de la Garenne Lemot*, éd. Jackie Pigeaud Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 143-154.

GENET-DELACROIX, MARIE-CLAUDE, *Art et état sous la III^e République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, (Histoire de la France aux XIX^e et XX^e siècles, n° 31).

—, « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts : Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, n° 163, 1993, p. 45-65.

—, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, n° 93, t. 26, 1996, p. 39-50.

GEORGEL, CHANTAL, « L'État et « ses » musées de province ou comment « concilier la liberté d'initiative des villes et les devoirs de l'État » », *Le Mouvement Social*, n° 3, t. n°160, 1 septembre 1992.

GRANGER, CATHERINE, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l'art », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 22, 2001.

LAURENT, JEANNE, *Arts & pouvoirs en France de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1982, (Travaux / Université de Saint-Etienne, n° 34).

LEMASURIER, JEANNE, « A.-H. Mesnard, L'action culturelle des pouvoirs publics », *Revue internationale de droit comparé*, n° 3, t. 22, 1970, p. 615-617.

Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIXe - XXe siècles, éd. Philippe Poirrier et Vincent Dubois, Paris, La Documentation Française [u.a.], 2002, (Travaux et documents / Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, n° 13).

MAGNIEN, ALINE, « Comment s'est développé l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France », *La Revue administrative*, n° 303, t. 51, 1998, p.426-434.

MONNIER, GERARD, *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Gallimard, 1995, (Folio/Histoire).

PARIAS, LOUIS-HENRI, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, Paris, G.-V. Latat, 1981.

PINET, MARCEL (DIR.), *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1993.

POIRRIER, PHILIPPE, *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIXe - XXe siècles*, Paris, La Documentation Française, 2002, (Travaux et documents / Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, n° 13).

POIRRIER, PHILIPPE, ET LOÏC VADELORGE, *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture Fondation Maison des sciences de l'Homme, 2003, (Travaux et documents, n° 16).

RIOUX, JEAN-PIERRE, ET JEAN-FRANÇOIS SIRINELLI, « Pour une histoire globale des politiques culturelles municipales », *Bulletins de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 1, t. 16, 1990, p. 5-9.

SALET, FRANCIS, « Archives de l'Art français, publiées par la Société de l'Histoire de l'Art français, nouvelle période, t. XXVI. Nogent-le-Roi, éd. Jacques Laget, 1984, 293 p. », *Bulletin Monumental*, n° 3, t. 143, 1985, p. 302-303.

SCHNAPPER, ANTOINE, « Philippe de Chennevières et la province », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973, p. 31-32.

THUILLIER, GUY, *Les retraites des fonctionnaires : débats et doctrines, 1790-1914*, 2 vol., Paris, Comité d'histoire de la sécurité sociale, 1996.

—, « En marge de Balzac : Les Scènes de la vie bureaucratique (1835) d'Henry Monnier », *La Revue administrative*, n° 320, t. 54, 2001, p.129-137.

—, *La vie quotidienne dans les ministères au XIXe siècle*, Ed. 1e édition en 1976, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, (Histoire économique et financière de la France).

VAISSE, PIERRE, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 1, 1 juin 1985, <https://journals.openedition.org/rh19/6> (consulté le 14 octobre 2023).

—, « Gérard Monnier : Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art. Besançon, La Manufacture, 1991, 370 p. », *Revue de l'Art*, n° 1, t. 96, 1992, p. 89-90.

—, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VAN TIEGHEIM, PIERRE (dir.), *L'art et les artistes face au pouvoir politique et aux politiques culturelles*, actes du colloque organisé au musée municipal par la section Beaux-Arts des amis de la bibliothèque et du musée de Saint-Dié, les 13 et 14 mars 1992, éd. SABM. Saint-Dié, 1992.

VAUTRIN, BRUNO, *Antonin Proust (1832-1905), député, ministre et défenseur des arts*, Thèse de doctorat, Bourgogne Franche-Comté, 2017.

Histoire de l'érudition et des sociétés savantes.

« CTHS - Histoire du CTHS » [en ligne], <https://cths.fr/hi/historique.php> (consulté le 3 janvier 2024).

ANGRAND, PIERRE, *L'Ouest : Perche, Maine, Anjou, Bretagne, Poitou et Charentes*, 4 vol., vol. 1, Les Sables-d'Olonne, France, Le Cercle d'Or, 1984, (Histoire des musées de province au XIXe siècle).

BARBIER, PATRICK, ET CLAIRE GIRAUD-LABALTE, *Les années du Romantisme : musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

BERCE, FRANÇOISE, « Arcisse de Caumont et les sociétés savantes », in *Les Lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire - L'Etat - Le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986, p.533-567, (Bibliothèque illustrée des histoires).

BOIS, JEAN-PIERRE, *L'Académie royale des belles-lettres d'Angers 1685-1793*, Le Coudray-Macouard, Saint-Léger éditions, 2021, (Les acteurs du savoir).

CAMBON, NICOLAS, « Alain CORBIN, Terra Incognita. Une histoire de l'ignorance », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 62, 20 juin 2021, p.270-271.

CHALINE, JEAN-PIERRE, *Sociabilité et érudition : les sociétés savantes en France*, Paris, France, Éditions du CTHS, 1998.

COMTE, FRANÇOIS, « Historiens archéologues ou archéologues historiens ? L'œuvre historique des membres de la commission archéologique de Maine-et-Loire (1846-v. 1914) », in *Historiens de l'Anjou*, éd. Jean-Luc Marais Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p.133-148, (Histoire).

DELPORTE, CHRISTIAN, *Médias et villes (XVIIIe-XXe siècle)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, (Hors Collection).

DUFIEF, ANNE-SIMONE, Louis, Victor & Théodore : les Pavie, une famille angevine au temps du Romantisme, Angers, Presses Universitaires, 2010.

—, « Les Années du Romantisme : musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839), sous la direction de Claire Giraud-Labalte et Patrick Barbier », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 172 (LVIII | I), 1 avril 2014, p. 155.

FONDBERTASSE, LOLA, Toussaint Grille (1766-1850), antiquaire angevin et sa collection d'objets d'art du Moyen Âge, Mémoire de recherche de 2e cycle, École du Louvre, 2016.

GERSON, STÉPHANE, *The pride of place: local memories & political culture in nineteenth-century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003.

GRAFTON, ANTHONY, *Les origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, Paris, Seuil, 1998.

HUREL, ARNAUD (dir.), *La France savante*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017.

LEMAITRE, NICOLE, « Introduction », in *La France savante*, éd. Arnaud Hurel Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018, p.7-9, (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques).

LEROY, RODOLPHE, Le comité des travaux historiques et scientifiques, 1834-1914, entre animation et contrôle du mouvement scientifique en France, Thèse du diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des chartes, 2001.

LUCAS, JEAN-JACQUES, *Collectionneurs en province : Ouest-Atlantique, 1870-1953*, Rennes, Presses universitaires, 2012.

MARQUET DE VASSELOT, JEAN-JOSEPH, Répertoire des publications de la Société de l'histoire de l'art français (1851-1927), Paris, A. Colin, 1930.

MARTIN, MARC, « Espace et temps de l'information du quotidien de province : la naissance des éditions locales (fin du xix^e siècle-début du xx^e siècle) », in *Médias et villes (XVIII^e-XX^e siècle)*, éd. Christian Delporte Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 51-72.

MAZAURIC, SIMONE, « François Guizot et la création du CTHS : les sociétés savantes, la politique et l'histoire », in *La France savante*, éd. Arnaud Hurel Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018, p.84-97, (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques).

NISS, ALEXANDRE, « Il y a cent ans, le Tableau politique de la France de l'Ouest par André Siegfried », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, n° 2, t. HS 10, 2014, p. 159-164.

PARSIS-BARUBE, ODILE, *La province antique : l'invention de l'histoire locale en France, 1800-1870*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2011, (CTHS-histoire, n° n° 45).

PORT CELESTIN, Dictionnaire historique : géographique, et biographique de Maine-et-Loire, Paris, J. B. Dumoulin, 1874.

SALMON, ANDRE, « Revue de l'Anjou et de Maine-et-Loire..., 1852-1853. », *Bibliothèque de l'École des chartes*, n° 1, t. 16, 1855, p. 281-285.

SIRE, MARIE-ANNE, « La structuration de corps professionnels au service des monuments historiques », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 30, 15 septembre 2016, <https://journals.openedition.org/insitu/18617> (consulté le 5 janvier 2024).

TRIGALOT, GUY, « À la rencontre des figures tutélaires », in *Victor Pavie. Voyages et promenades romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p.33-96, (Mémoire commune), <http://books.openedition.org/pur/43505> (consulté le 7 août 2023).

VERRY, ÉLISABETH, « Georges Bordeaux-Montrieux, président de la Commission des Ardoisières d'Angers, 1854-1930 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 3, t. 104, 1997, p. 157-167.

Critiques d'art, amateurs et collectionneurs.

ARASSE, DANIEL, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, 2021.

BIERE, CLAUDINE, *Jean-Louis Vaudoyer et son œuvre*, Thèse de doctorat, Paris 4, 1990.

BOUILLON, JEAN-PAUL (dir.), *La critique d'art en France : 1850-1900 : actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25,26 et 27 mai 1987*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

CABANNE, PIERRE, *La main et l'esprit : artistes et écrivains du XVIIIe siècle à nos jours, destins croisés*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2002, (Regard sur l'art).

—, *Les grands collectionneurs*, 2 vol., vol. 1, du Moyen Âge au XIXe siècle, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2003, (Regard sur l'art).

CHEVALIER, ALAIN, « Joseph de Cadolle (1812-1887) : Itinéraire méconnu d'un amateur d'art montpelliérain du XIXe siècle », in *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie. XVIe-XIXe siècle*, éd. Isabelle Luciani, Guy Le Thiec, et Emmanuelle Chapron Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, p.157-170, (Le temps de l'histoire).

Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper, Paris, Flammarion, 1998.

EISCHEN, LINDA, FRANÇOIS PUPIL, ET DANIELE WAGENER, *Arrêt sur images : l'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIXe siècle* [exposition, Villa Vauban, galerie d'art de la ville de Luxembourg, 2 février-28 avril 2002], Luxembourg, Villa Vauban, 2002.

Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie (XVIe-XIXe siècle), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, (Le temps de l'histoire).

GAVIGLIO FAIVRE D'ARCIER, CATHERINE, *Charles de Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907) : biographie*, Thèse de doctorat, Paris 4, 2002.

GISPERT, MARIE, ET CATHERINE MENEUX (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Actes du colloque « Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités

numériques ? », Paris, École du Louvre, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, École nationale des chartes, 2017.

GUICHARD, CHARLOTTE, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Champ Vallon, 2008, (Époques).

—, *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, (Histoire de l'art, n° 20).

—, *La griffe du peintre : la valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, (L'univers historique).

HASKELL, FRANCIS, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, (Bibliothèque illustrée des histoires).

—, *L'amateur d'art*, Paris, Librairie générale française, 1997, (Références, n° 531).

HASKELL, FRANCIS, (trad. par Robert Fohr), *La norme et le caprice : redécouvertes en art aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986, (Art, histoire, société).

La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900, éd. Jean Paul Bouillon et Catherine Méneux, Nouvelle édition, revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Paris, Hazan, 2010.

LAMARRE, CHRISTINE, « Des usages d'une collection publique à la fin du XVIIIe siècle (Dijon, 1776-1791) », in *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie. XVIe-XIXe siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, p. 187-198, (Le temps de l'histoire).

LUCAS, JEAN-JACQUES, *Collectionneurs en province : Ouest-Atlantique, 1870-1953*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

LUGT, FRITS, *Les marques de collections de dessins et d'estampes avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs*, Amsterdam, 1921.

MENEUX, CATHERINE, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, Thèse de doctorat, Paris 4, 2007.

—, *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009.

ORWICZ, MICHAËL, « Confrontations et clivages dans les discours des critiques du Salon 1885-1889 », in *La critique d'art en France : 1850-1900 : actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25,26 et 27 mai 1987*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 177-192.

PELLICER, LAURE, « « Je vis M. Fabre au milieu de son musée... » », in *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie. XVIe-XIXe siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, p. 239-261.

PLAUD-DILHUIT, PATRICIA, *Gustave Geffroy. 1855-1926. Un critique d'art, un homme d'engagement*, Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2021.

PRAT, LOUIS-ANTOINE, ET LAURENCE LHINARES, *La collection Chennevières : quatre siècles de dessins français [exposition, Paris, Musée du Louvre, 8 mars-7 juin 2007]*, Paris, Musée du Louvre éditions École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, (Histoire des collections du Musée du Louvre).

PRETI, MONICA, ET PHILIPPE SENECHAL, *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848 : actes du colloque*, Paris, INHA, Institut national d'histoire de l'art, 4-6 décembre 2003, Rennes [Paris], Presses universitaires de Rennes Institut national d'histoire de l'art, 2005, (Collection Art & société).

RIALLAND, IVANNE, ET VAUGEOIS, DOMINIQUE (dir.), *L'écrivain et le spécialiste : écrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2010, (Rencontres, n° 8).

RICHARD, NATHALIE, « Introduction : amateurs et amatrices du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 4, t. 190, 2020, p. 5-15.

ROUSSEAU, DAVID, « Charlotte Guichard - Les amateurs d'Art à Paris au XVIIIe siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 78, 15 juin 2009, p. 373-376.

SCHAAL, KATIA, « Alphonse de Rothschild, acteur de la « médailleomanie » fin XIXe - début XXe siècle », in *De la sphère privée à la sphère publique : Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises*, Laura de Fuccia, Pauline Prevost-Marcilhacy, et Juliette Trey (dir.), Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019, (Voies de la recherche).

SCHVALBERG, CLAUDE, *La critique d'art à Paris, 1890-1969 : chronologie-bibliographie, avec un rappel des événements concernant la critique d'art à Paris de 1747 à 1889*, 2e édition revue et augmentée, Paris, La Porte étroite, 2007.

SCHVALBERG, CLAUDE, ET JEAN-PAUL PREFACIER BOUILLON, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2014.

THOMAS, YVES, « Jean-Paul Bouillon, (dir.), La Critique d'art en France 1850-1900 », *RACAR : Revue d'art canadienne*, n° 2, t. 17, 1990, p. 185.

VAISSE, PIERRE, « La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900 », *Romantisme*, n° 71, t. 21, 1991, p. 101.

VIEL, CLAUDE, « La précieuse collection d'autographes d'Henri Moissan », *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, n° 336, t. 90, 2002, p. 710-713.

Les expositions universelles – L'Exposition universelle de 1878.

ARROUYE, JEAN, « Ce qui coule de source dans le Buisson Ardent de Nicolas Froment », in *L'eau au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1985, p. 7-21, (Senefiance).

BERCEGOL, FABIENNE, « Le « siècle des portraits » », *Romantisme*, n° 2, t. 176, 2017, p. 5-14.

BREBAN, PHILBERT, « L'exposition universelle », *Le XIX^e siècle*, 10 octobre 1878, p. 2-3.

CABILIC, ISABELLE ET CLAIRE GERIN-PIERRE, « La restauration au Louvre du retable du Jugement dernier de Roger van der Weyden (1876-1878) : un rare cas de documentation photographique », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels*, n° 42, 1 décembre 2015, p. 46-54.

CHOMER, GILLES, STEPHANE LOIRE, ET OLIVIER MICHEL, *Parcours : catalogue guide du Musée des beaux-arts de Marseille*, Marseille, Musée de Marseille, 1990.

CORCY, MARIE-SOPHIE, ET CHRISTIANE DEMEULENAERE-DOUYERE, *Musées éphémères, musées imaginaires, musées perdus*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2017.

CRANGA, YVES, ET MARIE-CLAUDE LEONELLI, *Le triptyque du « Buisson ardent »*, Arles, Aix-en-Provence, Actes Sud Direction régionale des affaires culturelles, 2011.

DORIA, ARNAULD, *Le comte de Saint-Florentin, son peintre et son graveur, d'après des documents inédits*, Ed. Tiré à part du « Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français », année 1932, Paris, J. Schemit, 1933.

GAILLARD, MARC, *Paris : les expositions universelles de 1855 à 1937*, Paris, Les Presses franciliennes, 2003.

GEORGEL, CHANTAL, « 30 juin 1878, une fête « vraiment nationale » », *Histoire par l'image* [en ligne], histoire-image.org/etudes/30-juin-1878-fete-vraiment-nationale.

HASKELL, FRANCIS, (trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat), *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, (Bibliothèque des histoires).

HEMMINGS, F. W. J., « Emile Zola devant l'Exposition universelle de 1878 », *Cahiers de l'AIEF*, n° 1, t. 24, 1972, p. 131-153.

ISAY, RAYMOND, *Panorama des Expositions universelles*, Gallimard, 1937.

Les expositions universelles en France au XIXe siècle : techniques, publics, patrimoines, Paris, CNRS éditions, 2012, (Alpha).

MAINGON, CLAIRE, « Panorama des Palais », *Histoire par l'image* [en ligne], histoire-image.org/etudes/panorama-palais (consulté le 30 janvier 2024).

NOËL, BASTIEN, *Les antiques à l'Exposition universelle de 1878*, Mémoire de Master 1 sous la direction de Corinne Jouys-Barbelin, École du Louvre, 2012.

—, « Exposition universelle de 1878. L'archéologie au service des contestations contemporaines », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, n° 18, 2, 8 juillet 2014.

PACCOUD, STEPHANE, *L'exposition des Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878 à Paris*, Mémoire d'étude, muséologie, École du Louvre, 2002.

PINGEOT, ANNE, *1878, la 1ère exposition universelle de la République*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1988, (Carnet parcours du Musée d'Orsay, n° 14).

POINSOT, JEAN-MARC, « Francis Haskell. Le Musée éphémère : les Maîtres anciens et l'essor des expositions », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, n° 21, 1 avril 2003, <https://journals.openedition.org/critiquedart/1945> (consulté le 23 janvier 2024).

POYET, THIERRY, « 7. Le Paris-Guide de 1867 : politiques d'écrivains », in *La France en albums*, Paris, Hermann, 2017, p. 105-117, (Colloque de Cerisy).

VASSEUR, ÉDOUARD, *L'exposition universelle de 1867 : l'apogée du Second Empire*, Paris, Perrin, 2023.

WRIGHT, VINCENT, « L'affaire de l'archevêque d'Aix devant le Conseil d'État en 1879 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 161, t. 58, 1972, p. 259-289.

3. Histoire de l'art.

Encyclopédie.

BONNET, ALAIN, « JOUIN, Henry », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/jouin-henry.html> (consulté le 26 avril 2023).

CANTARUTTI, STEPHANE, « SOULIÉ, Eudore », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/soulie-eudore.html> (consulté le 5 janvier 2024).

HOUSSAIS, LAURENT, « SILVESTRE, Théophile », <http://www.inha.fr>, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/silvestre-theophile.html> (consulté le 30 mai 2023).

JUHEL, VINCENT, « CAUMONT, Arcisse (marquis de) », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/caumont-arcisse-marquis-de.html> (consulté le 3 janvier 2024).

SCHLESSER, THOMAS, « CASTAGNARY, Jules-Antoine », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html> (consulté le 22 janvier 2024).

Histoire et historiographie de la sculpture – David d'Angers.

« Monument au général Beurepaire – Coulommiers | E-monumen » [en ligne], <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-au-general-beurepaire-coulommiers/> (consulté le 2 juin 2023).

AGULHON, MAURICE, « La « statuomanie » et l'histoire », *Ethnologie française*, n° 2/3, t. 8, 1978, p. 145-172.

—, « Nouveaux propos sur les statues de « grands hommes » au XIXe siècle », *Romantisme*, n° 100, t. 28, 1998, p. 11-16.

ALBRECHT, MARIE-ROSE, ET MARGUERITE CECILE ALBRECHT, *David d'Angers : regards autour d'un sculpteur*, Maulévrier, Hérault, 1987.

AMALVI, CHRISTIAN, ET PIERRE BARRAL, *Les héros des Français : controverses autour de la mémoire nationale*, Paris, Larousse, 2011, (Bibliothèque historique Larousse).

BARBILLON, CLAIRE, « L'épique : un défi pour la sculpture du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 2, t. 172, 13 juillet 2016, p. 46-56.

BARIDON, LAURENT, « L'impossible autoportrait de David d'Angers : la représentation de soi à l'épreuve de la phrénologie », *Interfaces. Image-Texte-Language*, n° 1, t. 17, 2000, p. 29-42.

BLAIS, NATHALIE, *Regards sur la ville sous la monarchie de Juillet : patrimoine architectural et modernité urbaine dans un espace en mutation*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Philippe Boutry, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

BENOIST, LUC, *La sculpture romantique*, éd. Isabelle Lemaistre, Ed. 1ère édition en 1928, Paris, Gallimard, 1994, (Art et artistes).

BOIDARD, VERONIQUE, *Les dessins de Pierre-Jean David d'Angers, une étape de création*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Barthélémy Jobert, Sorbonne Université, 2019.

—, *La statue représentant Pierre-Jean David d'Angers par Louis-Noël Hubert*, étude non publiée, 8 p. [consultable au service documentation du MBAA], version au 30 mars 2020.

BOIDARD, VERONIQUE, ISABELLE LEMAISTRE ET MARIE-PIERRE SALE, *David d'Angers : dessins des musées d'Angers*, Paris, Somogy Éditions d'Art : Louvre éditions, 2013.

BOURGET, VIRGINIE, *L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2007.

BOWYER EMERSON ET CASO JACQUES DE, *David d'Angers : making the modern monument* [exposition, New York, The Frick Collection, september 17th-december 8, 2013] / Emerson Bowyer with Jacques De Caso, New York, The Frick Collection, 2013, (Frick Collection).

BRUEL, ANDRE (ED.), *Les Carnets de David d'Angers*, 2 vol., Paris, Plon, 1958.

CASO, JACQUES DE, « L'Inventaire après décès de David d'Angers et quelques remarques », *Gazette des Beaux-arts*, 1980, p.91.

—, David d'Angers : l'avenir de la mémoire. Étude sur l'art signalétique à l'époque romantique, Paris, France, Flammarion, 1988.

—, « A Philological Imposture: Henri Jouin, Interpreter of David d'Angers », *The Art Bulletin*, n° 2, t. 73, 1991, p. 309-312.

—, « David d'Angers et la République d'Anjou », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 4, t. 99, 1992, p. 391-400.

—, David d'Angers: sculptural communication in the age of romanticism, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1992.

CHARTIER, ROGER, « L'invention d'un sujet : la statuomanie », *Le Débat*, n° 2, t. 2, 1980, p. 116.

David d'Angers - portraitiste : catalogue sommaire des bustes de P.-J. David d'Angers conservés à la Galerie David d'Angers, éd. Patrick Le Nouêne, Catherine Lesseur, et Véronique Boidard, Angers, Musées d'Angers, 2010.

DAVID D'ANGERS, PIERRE-JEAN, « TREMBLEZ, CHACALS ». *P.-J. David (d'Angers), publiciste (1834-1849)*, éd. Jacques de Caso, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 2023.

DELABORDE, HENRI, « David d'Angers, ses œuvres et ses doctrines », *Revue des Deux Mondes*, t. 27, 1878, p.423-225.

DIAZ, JOSE-LUIS, « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre. Sainte-Beuve et le biographique », *Romantisme*, n° 109, t. 30, 2000, p. 45-67.

DOCQUIER, GILLES, « Traces des Grands Hommes. La collection d'autographes du Musée royal de Mariemont », *Les cahiers de Mariemont*, n° 1, t. 37, 2008, p. 157-184.

—, « Le document autographe, une « non-réalité » pour l'historien ? Quelques réflexions sur les traces écrites autographes à la fin du Moyen Âge et à l'aube des Temps modernes », *Le Moyen Age*, n° 2, t. CXVIII, 28 août 2012, p. 387-410.

DUPRAT, ANNIE, « Review of Le culte des grands hommes 1750-1850 », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 363, 2011, p. 191-194.

BARBILLON, CLAIRE, ET SOPHIE MOUQUIN, *Écrire la sculpture : de l'antiquité à Louise Bourgeois : une anthologie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles), éd. Ivanne Rialland, Ed. Actes du colloque organisé à l'École normale supérieure et à la Maison de la recherche du 16 au 18 juin 2011, Paris, Classiques Garnier, 2012, (Rencontres, n° 43. Série Littérature des XXe et XXIe siècles ; 4).

FUREIX, EMMANUEL, « Jacqueline Lalouette, Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (1804-2018) », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 59, 30 décembre 2019, p. 246-249.

GAEHTGENS, THOMAS W., *Le culte des grands hommes : 1750 - 1850*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, (Passages / Passagen, n° 16).

GAZAVE, RAPHAËLLE MAYLIS, *De Donatello à Jean Goujon : réceptions et enjeux nationaux de la sculpture de la Renaissance au XIXe siècle*, Thèse de doctorat, Paris 10, 2012.

GERARD, ALICE, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle », *Romantisme*, n° 100, t. 28, 1998, p. 31-48.

GERBOD, PAUL, « L'éthique héroïque en France (1870-1914) », *Revue Historique*, n° 2 (544), t. 268, 1982, p. 409-429.

HUCHARD, VIVIANE, *Galerie David d'Angers*, Angers, France, Musées d'Angers, 1984.

HUCHARD, VIVIANE, ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, ET FREDERIC CHAPPEY, *Aux grands hommes, David d'Angers*, éd. Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Fondation de Coubertin, 1990.

JAMES-SARAZIN, ARIANE, « « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante » : 1867, le marquis de Laborde et le Musée des Archives », in *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, éd. Bruno Delmas et Christine Nougaret Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 215-233, (Études et rencontres).

JARRASSE, BENEDICTE, « La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre au XIXe siècle » [en ligne], *Acta Fabula*, n° 5, t. 21, 6 mai 2020, <https://www.fabula.org/acta/document12869.php> (consulté le 30 mai 2023).

KEROUANTON, JEAN-LOUIS, « Les monuments aux grands hommes de la République à Angers à la fin du XIXe siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 4, t. 99, 1992, p. 543-557.

KNECHT, ROBERT J., « La biographie et l'historien », *Cahiers de l'AIEF*, n° 1, t. 52, 2000, p.169-181.

LALOUETTE, JACQUELINE, *Un peuple de statues : la célébration sculptée des grands hommes, France, 1801-2018*, Paris, Mare & Martin, 2018.

LAUGEE, THIERRY, *La représentation du génie artistique dans la première moitié du XIXe siècle français*, These de doctorat, Paris 4, 2009.

—, « Henry Jouin et David d'Angers, une correspondance posthume entre un maître et son élève », in *Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, Classiques Garnier, 2012, p.283-296, (Rencontres).

LAUGEE, THIERRY ET VILLELA-PETIT INES, *David d'Angers : les visages du romantisme* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 22 novembre 2011 - 25 mars 2012], Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2011.

LEVALLOIS, ANNE, « Le retour de la biographie historique. L'histoire et la psychanalyse s'y rejoindraient-elles ? », *L'Homme & la Société*, n° 4, t. 146, 2002, p. 127-140.

LORIGA, SABINA, « Ecriture biographique et écriture de l'histoire aux XIXe et XXe siècles », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, n° 45, 25 avril 2010, p. 47-71.

MASSONAUD, DOMINIQUE, « Aragon romancier : Balbutiements et coups d'arrêts » [en ligne], *Fabula / Les colloques*, (Ratés et dysfonctionnements textuels), 23 octobre 2018, <http://www.fabula.org/colloques/document5800.php> (consulté le 23 novembre 2023).

PASSINI, MICHELA, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, la Découverte, 2017, (Collection Écritures de l'histoire).

PAVIE, VICTOR, *Lettres à David (d'Angers)*, éd. Jacques de Caso et Jean-Luc Marais, Paris, Honoré Champion, 2021, (consulté le 27 avril 2023).

PINGEOT, ANNE, *La sculpture française au XIXe siècle : [exposition] ; Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 10 avril-28 juillet 1986, 1 vol., Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985.

POMMIER, ÉDOUARD, *Théories du portrait. De la Renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998, (Bibliothèque illustrée des histoires).

Après la guerre : Bonchamps par David d'Angers, éd. Les anneaux de la mémoire, La Crèche, La Geste, 2019.

RIALLAND, IVANNE, ET DOMINIQUE VAUGEOIS, *L'écrivain et le spécialiste : écrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2010, (Rencontres, n° 8).

SYLVOS, FRANÇOISE, « La quête du beau dans les utopies de la première moitié du xixe siècle », in *Romantismes, l'esthétique en acte*, éd. Jean-Louis Cabanès Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2021, p. 241-255, (Orbis litterarum).

THOMAS, JEAN, « Sur le poème de Victor Hugo « Au statuaire David » », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, t. 38, 1931, p. 313-319.

TRIGALOT, GUY, « Victor Pavie. Lettres à David (d'Angers) 1825-1854 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 2, t. 129-2, 2022, p. 199-202.

VALOTAIRE, MARCEL, *David d'Angers : étude critique*, Paris, H. Laurens, 1932.

VARENNE, GASTON, *Goethe et David d'Angers*, Paris, Stock, 1934.

ZANETTA, JULIEN, *D'après nature : biographies d'artistes au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2019.

Histoire des musées – musée des beaux-arts d'Angers.

ANGRAND, PIERRE, *L'Ouest : Perche, Maine, Anjou, Bretagne, Poitou et Charentes*, 4 vol., vol. 1, Les Sables-d'Olonne, France, Le Cercle d'Or, 1984, (Histoire des musées de province au XIXe siècle).

BERTINET, ARNAUD, *Les musées de Napoléon III : Une institution pour les arts*, Paris, Mare et Martin Arts, 2014.

BRIERE, GASTON, « La commission des musées départementaux », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n° 1, t. 7, 1905, p. 90-100.

CHASSAGNE, SERGE, « Éducation et peinture au XIXe siècle : un champ iconique en friches », *Histoire de l'éducation*, n° 30, 1986, p. 53-59.

DOUTREMEPUICH, CAMILLE, « L'appropriation du modèle du Louvre par les musées de province au tournant du XIXe siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n° 11, 26 octobre 2017.

DUPIN DE BEYSSAT, CLAIRE, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIXe siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n° 11, 26 octobre 2017.

GEORGEL, CHANTAL, *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, Paris, France, Réunion des musées nationaux, 1994.

HUCHARD, VIVIANE, *Musée d'Angers, peintures*, Angers, Siraudeau, 1982.

JAMES-SARAZIN, ARIANE, « Les écoles de dessin à Angers : les statuts et règlements » Paris Centre allemand d'histoire de l'art, 2017.

LAUVERNIER, JULIE, *Classer et inventorier au XIXe siècle. Administration des fonds et écriture de l'histoire locale dijonnaise par l'archiviste Joseph-François Garnier (1815-1903)*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2012.

LE NOUËNE, PATRICK, *Chefs-d'œuvre du Musée des beaux-arts d'Angers : du XIVe au XXIe siècle*, Angers Paris, Musée des beaux-arts d'Angers Somogy, 2004.

MASSON, GERALDINE, « Le conservateur de musée de province de la IIIe République : vers une professionnalisation ? », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 30, 15 septembre 2016.

MUSEE DU LOUVRE, *Les dépôts de l'État au XIXe siècle : politiques patrimoniales et destins d'œuvres [colloque, Paris]*, auditorium du Musée du Louvre, 8 décembre 2007, 1 vol., Paris, Ministère de la culture et de la communication, Direction des musées de France Musée du Louvre, 2008.

PARAGE, GUILLAUME, *Histoire des musées d'Angers de la Révolution au début du Second Empire (1790-1855)*, Mémoire de Master 1 sous la direction d'Arnaud Bertinet, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2017.

—, *L'État et la mise en valeur des musées de province sous la IIIème République. Dépôts et expositions temporaires (1869-1939)*, Mémoire de Master 2 sous la direction d'Arnaud Bertinet, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2019.

PETIT, JACQUES-GUY, « Les Mémoires d'Antoine Farran, maire d'Angers de 1837 à 1843 », in *Pour une histoire sociale des villes : Mélanges offerts à Jacques Maillard*, éd. Philippe Haudrère Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 111-126.

PETY, DOMINIQUE, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, n° 112, 2001, p. 71.

POMIAN, KRZYSZTOF, *Le musée, une histoire mondiale*, 3 vol., Paris, Gallimard, 2020, (Bibliothèque illustrée des histoires).

POMMIER, ÉDOUARD, « Naissance des musées de province », in *Les Lieux de mémoire : II- La Nation : 2- Le territoire - L'État - Le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 451-495, (Bibliothèque illustrée des histoires).

POULOT, DOMINIQUE, « Le XIXe siècle ou le triomphe du musée », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 6, t. 48, 1993, p. 1648-1657.

—, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, (Bibliothèque des histoires).

—, *Une histoire des musées de France : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2005.

—, *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIIIe-XXIe siècle* : travaux de l'école doctorale Histoire de l'art, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, (Histo.art, n° 4).

—, *Musées en Europe. Tradition, mutation et enjeux*, Paris, La Documentation Française, octobre 2019.

—, « Croire au musée ou les pouvoirs de la célébration savante », introduction et édition de Louis Marin, *La célébration des œuvres d'art*, Paris, Éditions de La Sorbonne, 2022, (Tirés à part).

—, *La célébration des œuvres d'art : notes de travail sur un catalogue d'exposition*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, (Tirés à part, n° 25).

—, *L'effet musée : objets, pratiques et cultures*, travaux de l'École doctorale Histoire de l'art, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, (Histo.art, n° n° 14).

TERNOIS, DANIEL, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *Histoire de l'art*, n° 1, t. 1, 1988, p. 103-109.

Histoire sociale des artistes.

BONNET, ALAIN, *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, (Collection Art & société).

BOUILLON, JEAN-PAUL, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 54, t. 16, 1986, p. 89-113.

DELOYE, YVES, *Sociologie historique du politique*, Paris, La Découverte, 1997, (Repères).

MARAL, ALEXANDRE, « Bénédicte Gady. L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique. Préface de Jennifer Montagu, 2010 », *Bibliothèque de l'École des chartes*, n° 1, t. 169, 2011, p. 301-304.

MCWILLIAM, NEIL, CATHERINE MENEUX, ET JULIE RAMOS, *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre : Anthologie de textes sources*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017, (Hors collection).

MERIGGI, MARIA GRAZIA, « Madeleine Rebérioux et « les ouvriers aux expo » », *Cahiers Jaurès*, n° 1-2, t. 183-184, 2007, p. 95-104.

RENARD, JOHANNA, « Julie Verlaine, Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain* [en ligne], 15 novembre 2015.

VERLAINE, JULIE, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Malakoff, Éditions Hazan, 2014.

—, « Parler d'un homme, exister comme femme : Les veuves d'artistes : témoins, « muses », expertes », *Sociétés & Représentations*, n° 2, t. 46, 2018, p.135.

WHITE, HARRISON C., CYNTHIA A. WHITE, JEAN-PAUL BOUILLON, ET ANTOINE JACCOTTET, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009, (Art, histoire, société).

Formation artistique.

« Académisme et formation artistique au XIXe siècle : les envois de Rome en question », colloque en visioconférence [en ligne], INHA, 2021, <https://youtu.be/6auH7EYUpBg?si=1dmaGiJWZS-fevBpD>, (consulté le 5 février 2024).

BONNET ALAIN, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

CHABANNE, LAURE, *Cohabitation, union, divorce : architecture, peinture et sculpture à l'École des beaux-arts de Paris (fin du XVIIIe siècle-1968)*, Thèse de doctorat, Université Paris sciences et lettres, 2021.

CHEVROLET, CLAIRE, ET ANNE-LISE DESMAS, *L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles : entre tradition, modernité et création*, Paris, Rome ; Académie de France à Rome, 2002, (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n° 2).

DUPIN DE BEYSSAT, CLAIRE, *Les peintres de Salon et le succès : réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848*, Thèse de doctorat, Tours, 2022.

FOSSIER, FRANÇOIS, *Grand Prix de Rome : un chemin vers la gloire, la villa Médicis*, Saarbrücken, Presses Académiques Francophones, 2014.

GRUNCHEC, PHILIPPE, *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986, (La peinture à l'École des beaux-arts).

POULOT, DOMINIQUE, JEAN-MIGUEL PIRE, ET ALAIN BONNET, *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, (Collection Art & société).

4. Histoire religieuse.

Enseignement catholique.

CHOLVY, GERARD, « L'enseignement catholique en France aux XIXe et XXe siècles », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 206, t. 81, 1995, p. 7-11.

DE NAUROIS, LOUIS, « L'enseignement libre catholique au XIXe siècle. Aspects juridiques », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 206, t. 81, 1995, p. 13-23.

POUCET, BRUNO, « Chapitre 15. L'enseignement catholique : des structures historiquement marquées », in *Sur les traces du passé de l'éducation... : Patrimoines et territoires de la recherche en éducation dans l'espace français*, éd. Jean-François Condette et Marguerite Figeac-Monthus Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2019, p. 209-220.

POUTET, YVES, « Les Frères des Écoles chrétiennes à l'époque de Jules Ferry : Leur politique scolaire à travers le monde, 1869-1893 », in *L'offre d'école : Éléments pour une étude comparée des politiques éducatives au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1983, p. 285-307, (Homme et société).

POULAT, ÉMILE, ET PIERRE ZIND, *L'enseignement religieux dans l'instruction primaire publique en France de 1850 à 1873*, Lyon, Centre d'histoire du catholicisme, 1971, (Collection du Centre d'histoire du catholicisme, n° 5).

Catholicisme social et catholicisme libéral.

BONNET-LABORDERIE, PH. ET R. P. PAUL DROULERS, « Catholicisme et Mouvement ouvrier en France au XIXe siècle. L'attitude de l'Épiscopat », *Le Mouvement social*, n° 57, 1966, p. 15-46.

BOUTRY, PHILIPPE, *Prêtres et paroisses au pays du curé d'Ars*, Ed. 3e édition, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, (Histoire, n° 16).

—, « Chapitre IX. Rome, capitale de l'Europe ? », in *Penser les frontières de l'Europe du XIXe au XXIe siècle*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2004, p.197-214, (Les Rencontres de Normale sup').

—, « Papauté et culture au XIXe siècle. Magistère, orthodoxie, tradition », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 28, 1 juin 2004, p. 31-58.

BREJON DE LAVERGNEE, MATTHIEU, *La société de Saint-Vincent-de-Paul au XIXe siècle (1833-1871) : un fleuron du catholicisme social*, Paris, Cerf, 2008, (Histoire religieuse de la France, n° 34).

—, « Sociabilités catholiques. L'apport de l'analyse de réseaux à l'histoire religieuse », *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, n° 1, t. 104, mars 2009, p. 138-171.

CHALINE, NADINE-JOSETTE ET CHOLVY, GERARD, *L'enseignement catholique en France aux XIXe et XXe siècles : actes du colloque organisé par la Société d'histoire religieuse de la France, Toulouse, 18-20 mars 1994, et de la journée d'étude de l'Association française d'histoire religieuse contemporaine, Paris, 24 septembre 1994*, Paris, Cerf, 1995, (Histoire religieuse de la France, n° 8).

—, « Patronages et œuvres de jeunesse dans la France contemporaine », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 181, t. 68, 1982, p. 235-256.

—, Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France XIXe-XXe siècle, Paris, Ed. du Cerf, 1999, (Histoire).

—, *Les organisations de jeunesse entrent dans l'histoire*, Paris, Société d'histoire religieuse de la France, 2000.

—, Frédéric Ozanam : le christianisme a besoin de passeurs, Perpignan, Artège, 2012, (Biographie).

CHOLVY, GERARD, ET YVES-MARIE HILAIRE, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Toulouse, Privat, 1985, (Bibliothèque historique Privat).

CUCHET, GUILLAUME, Une histoire du sentiment religieux au XIXe siècle : religion, culture et société en France : 1830-1880, Paris, Cerf, 2020.

DELOYE, YVES, « Socialisation religieuse et comportement électoral en France : L'affaire des « catéchismes augmentés » (19e-20e siècles) », *Revue française de science politique*, n° 2/3, t. 52, 2002, p.179-199.

—, Les voix de Dieu : pour une autre histoire du suffrage électoral ; le clergé catholique français et le vote XIXe-XXe siècle, Paris, Fayard, 2006, (L'espace du politique).

DENIS, MICHEL, « Mgr Freppel, Mgr Sauvé et l'université catholique d'Angers », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 2, t. 78, 1971, p. 423-449.

DONEGANI, JEAN-MARIE, « René Rémond, L'anticléricalisme en France, de 1815 à nos jours. », *Revue française de science politique*, n° 3, t. 27, 1977, p. 462-467.

DREYFUS, FRANÇOIS-GEORGES, « Christianisme et Monde Ouvrier », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, n° 1, t. 43, 1963, p. 78-85.

DUMONS, BRUNO, « Catholicisme et politique (XIXe siècle) », in *Le catholicisme en chantiers : France, XIXe-XXe siècles*, éd. Christian Sorrel Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 19-35.

DUMONS, BRUNO, ET CHRISTIAN SORREL, *Le catholicisme en chantiers : France, XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, (Histoire).

DUROSELLE, JEAN-BAPTISTE, « L'attitude politique et sociale des catholiques français en 1848 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 124, t. 34, 1948, p. 44-62.

—, *Les Débuts du catholicisme social en France (1822-1870)*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

FAUGERAS, MARIUS, *La reconstruction catholique dans l'Ouest après la Révolution : le diocèse de Nantes sous la monarchie censitaire (1813-1822-1849)*, Impr. Lussaud, 1964.

FEIX, MARC, ET FRANÇOIS SCHMITT (dir.), *Mgr Charles-Émile Freppel (1827-1891) d'Obernai à Angers, fils de l'Alsace et évêque français : actes du colloque, Obernai, 17 décembre 2011*, Strasbourg, ERCAL publications, 2017, (ERCAL publications, n° 22).

FOUILLOUX, ÉTIENNE, « Les catholiques libéraux au XIXe siècle. Actes du Colloque international d'histoire religieuse de Grenoble des 30 sept.-3 oct. 1971 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 166, t. 61, 1975, p. 85-87.

GALLOUEDEC-GENUYS, FRANÇOISE, ET MARCEL PRELOT, *Le Libéralisme Catholique*, Armand Colin, 1969.

GOBBI, GERALD, « Chapitre XI. La plume de combat », in *Le comte de Falloux (1811-1886) : Entre Église et monarchie*, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 213-226.

—, *Le comte de Falloux (1811-1886) : Entre Église et monarchie*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

GRANDAIS, SERGE, *Clément Myonnet (1812-1886). Sur les pas de Monsieur Vincent.*, CID, Paris, 1991.

ISAMBERT, FRANÇOIS-ANDRE, *Christianisme et classe ouvrière. Jalons pour une étude de sociologie historique*, Paris, Casterman, 1961.

LALOUETTE, JACQUELINE, « Les catholiques libéraux français et l'idée de séparation des Églises et de l'État au XIXe siècle », in *Charles de Montalembert : L'Église, la politique, la liberté*, éd. Antoine de Meaux et Eugène de Montalembert Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 115-143.

LANGLOIS, CLAUDE, « Branchereau (Pierre) Les Congrégations religieuses en Anjou sous l'épiscopat de Mgr Angebault (1842-1869) », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n°2, t. 47, 1979, p. 235-235.

LE GOFF, JACQUES, ET RENE REMOND, *Histoire de la France religieuse : XXe siècle*, Paris, Seuil, 1992, (L'univers historique).

LE GOFF, JACQUES, RENE REMOND, ET PHILIPPE JOUTARD, *Histoire de la France religieuse : XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1991, (L'univers historique).

LEBRUN, FRANÇOIS, « Branchereau (Pierre), Les congrégations religieuses en Anjou sous l'épiscopat de Mgr Angebault, 1842-1869 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 2, t. 84, 1977, p. 513-514.

LENIAUD, JEAN-MICHEL, *L'Administration des cultes pendant la période concordataire*, Paris, Nouvelles éd. latines, 1988.

LEVILLAIN, PHILIPPE, *Albert de Mun : catholicisme français et catholicisme romain du syllabus au ralliement*, Rome, École française de Rome, 1983, (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, n° 247).

MARCHAND, JACQUELINE, « René Rémond, L'anticléricalisme en France de 1815 à nos jours, 1976 », *Raison présente*, n° 1, t. 39, 1976, p. 120-122.

MARTIN, JEAN-CLEMENT, « Monseigneur Freppel et la révolution française », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 1, t. 102, 1995, p. 75-88.

MILBACH, SYLVAIN, *Lamennais : 1782-1854*, [Paris] Rennes, Société d'histoire religieuse de la France Presses universitaires de Rennes, 2021, (Histoire, n° 51).

MOULINET, DANIEL, *Laïcat catholique et société française*, Paris, Cerf, 2008, (Histoire religieuse de la France).

MULLER, CAROLINE, *Au plus près des âmes et des corps. Une histoire intime des catholiques au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

PASTORELLO, THIERRY, « Caroline Muller, Au plus près des âmes et des corps : une histoire intime des catholiques au 19e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 152, 1^{er} avril 2022, <https://journals.openedition.org/chrhc/18573> (consulté le 12 décembre 2023).

PICHERIT, LOUIS, *M. l'abbé Le Boucher et la Société de Notre-Dame-des-Champs*, Germain et Grassin, 1887.

PLONGERON, BERNARD (dir.), *Catholiques entre Monarchie et République : Monseigneur Freppel en son temps, 1792, 1892, 1992*, actes du colloque national de l'Université catholique de l'Ouest, Angers, 23-25 septembre 1992, Paris, Letouzey et Ané, 1995.

POULAT, EMILE, « Plongeron (Bernard) éd. Catholiques entre monarchie et république. Mgr Freppel en son temps (1792-1892-1992) », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n° 1, t. 92, 1995, p. 128-129.

RAPHAEL, PAUL, « Falloux, Sainte-Beuve et Madame Swetchine », *Revue d'Histoire du XIXe siècle - 1848*, n° 71, t. 13, 1917, p. 5-16.

REMOND, RENE, *L'anticléricalisme en France de 1815 à nos jours*, Paris, Fayard, 1976, (Les grandes études contemporaines, n° 20).

RIAUD, JEAN, ET ISABELLE EMERIAU, Catholiques entre monarchie et république : Monseigneur Freppel en son temps, 1792 - 1892 - 1992 : actes du Colloque national de l'Université catholique de l'Ouest, Angers, 23-25 septembre 1992, éd. Université catholique de l'Ouest, Letouzey et Ané, 1995.

SAINGAINY, MARIE, Mgr Dupanloup et la Seconde République : réseaux et combats, 1848-1852, Thèse pour l'Université de Lyon, 2017.

SORREL, CHRISTIAN, « Les soutanes de Marianne (1871-1914) », in *Le temple national. Prêtres et pasteurs au Parlement français depuis 1789*, éd. Vincent Petit Presses universitaires de Lyon, 2021, p.199-216, (Faits de religion).

TINTANT, DENISE, « M. Prelot, F. Gallouedec-Genuys. Le libéralisme catholique », *Revue de l'histoire des religions*, n° 2, t. 180, 1971, p. 214-215.

TIREFORT, ALAIN, « « Être républicain » : Le patriote de l'ouest, Le Ralliement et Le Bonhomme angevin de 1886 à 1891 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 4, t. 99, 1992, p. 531-541.

VICAIRE, MARIE-HUBERT, « Le catholicisme français au XIXe siècle », *Annales*, n° 3, t. 4, 1949, p. 316-326.

PIECES JUSTIFICATIVES

1. Lettre d'Henry Jouin à René Montrieux (Angers, 27 juin 1868), AMA, 2R17.

Angers, 27 juin 1868.

À Monsieur le maire de la ville d'Angers.

Monsieur le maire,

À la date du 27 avril dernier, j'eus l'honneur de vous adresser un mémoire à l'appui de la demande que M. Dauban, conservateur du musée, vous avait déjà présentée en mon nom. Dans ce mémoire, j'avais l'honneur de vous entretenir du double catalogue que j'ai récemment terminé, celui du musée proprement dit, et celui de la Galerie David. Je me suis permis de vous exposer les difficultés, les fatigues qu'il m'a fallu vaincre pour la rédaction de cet ouvrage, et je vous faisais part également, Monsieur le maire, des félicitations que j'ai reçues de M. Dauban d'abord, et ensuite de Madame David d'Angers sur la manière dont je me suis acquitté de ma tâche.

En échange de cet important travail à la fois utile et populaire, que je vous témoignais le désir d'offrir gratuitement à ma ville natale, j'avais l'honneur de vous demander, Monsieur le maire, qu'il me fut accordé le titre d'Archiviste du musée et celui d'Attaché à la Bibliothèque. Cette demande, vous ne l'ignorez pas, Monsieur le maire, est fondée sur la nécessité dans laquelle je me trouve de me procurer toutes les facilités possibles pour la rédaction de plusieurs travaux importants que j'ai entrepris, et dont l'un, au moins, - la Biographie Générale des Sculpteurs, - sera d'une incontestable utilité. J'ajoute que M. Dauban et MM. les bibliothécaires étaient heureux de ma double démarche et en espéraient la prompte et complète réussite.

Vous avez bien voulu quelques jours après la réception de ma lettre me faire espérer verbalement, par l'entremise d'un tiers, une réponse prochaine. Elle ne m'est pas encore parvenue, et ce retard m'a semblé d'un bon augure pour le succès de ma demande. Tant qu'elle n'a pas été rejetée, j'ai l'espérance de la voir favorablement accueillie. Depuis cette date, on a eu l'obligeance de me dire officieusement que la Ville accepterait difficilement

mon travail si je persistais à ne vouloir accepter en échange que des titres honorifiques. Je n'ai donc pas été surpris lorsque le 4 mai M. le Docteur Lachèse, imprimeur de la Ville, s'est présenté chez moi de votre part, Monsieur le maire, me priant de fixer mes droits d'auteur dans la vente du Catalogue. Une conversation s'engagea entre nous sur l'importance marchande du manuscrit et il fut décidé qu'avant de prendre aucune décision de part et d'autre, l'étude approfondie des frais d'impression serait faite par la Maison Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. C'est le 22 juin seulement que j'ai reçu la réponse de ces Messieurs par M. le Docteur Lachèse. Dans l'intervalle, Madame David, d'opinion semblable avec M. Dauban sur ce point, m'avait exprimé le désir que les deux catalogues fussent séparés pour laisser à celui de la Galerie David le cachet que possède déjà cette Galerie qu'une sage appréciation de sa haute valeur a tenu à rendre distincte des autres parties du musée. Le catalogue général formera donc deux volumes.

L'imprimeur estime, après étude faite, qu'en choisissant un format plus gracieux et plus grand que celui du Catalogue de 1847, et en employant des caractères plus fins que ceux employés à cette date, on obtiendra encore pour chaque volume un nombre de pages environ deux fois égal à celui de l'ancien livret. L'ancien livret se vendait un franc. J'ai l'honneur de vous proposer, Monsieur le maire, que chaque volume du nouveau livret soit vendu un franc. L'imprimeur estime que ses frais pour les deux volumes se monteront au chiffre de 0.75 centimes. J'ai l'honneur de fixer mes droits d'auteur à un franc pour l'ouvrage complet, soit 0.50 centimes par volume. Il restera encore 0.25 centimes par exemplaire complet dont l'Administration pourra disposer à son gré.

Ce prix de un franc pour le Catalogue des Peintures et Sculptures, et le même prix pour le Catalogue de la magnifique Galerie David n'a rien d'exagéré. Le Livret de chacune des Salles du Louvre est coté 3,50F et 4F. et l'ouvrage complet revient peut-être à 20 francs. Le Catalogue du Luxembourg coûte 0.75 centimes et n'a pas 80 pages : chaque volume du Catalogue d'Angers n'aura pas moins de 180 pages, d'après l'aveu de l'imprimeur, dans le même format que le Livret dont je parle. Enfin, et c'est ce qui nous touche de plus près, l'ancien Catalogue d'Angers, d'un format petit, sans beauté, d'une impression très grosse, contenant des inexactitudes dont les connaisseurs n'ont jamais été dupes, se vendait un franc il y a 20 ans : un Livret nouveau, d'une importance double dans chacun de ses volumes, complet et sérieux, ne pourra manquer de se bien vendre au même prix de un franc chaque volume.

J'ai l'honneur de joindre à cette lettre un projet de sous-seing qui, je crois, est de nature à sauvegarder, dans une égale proportion, les différents intérêts mis en jeu dans cette affaire. J'ai l'honneur d'être, Monsieur le maire, votre très humble et très obéissant serviteur.

Henry Jouin

2. Lettre de Philippe de Chennevières à Henry Jouin en 1873.

Source : fonds privé Henry Jouin, dossier Chennevières.

Palais du Luxembourg, 13 juin 1873.

Monsieur,

J'ai retrouvé bien taché de poussière, un exemplaire de mes essais sur l'organisation des arts en province. Je m'empresse de vous l'envoyer, en y joignant comme carte de visite un exemplaire de mon catalogue du Luxembourg et un autre d'une plaquette plus ou moins politique imprimée en province il y a deux ans.

Agréé, Monsieur, avec mes nouveaux remerciements pour vos deux intéressantes publications, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Ph. de Chennevières.

3. Correspondance d'Henry Jouin pendant sa mission en Italie (1882).

3. a) Lettre d'Henry Jouin à Paul Mantz (1821-1895), directeur de l'administration des beaux-arts du 2 février au 20 novembre 1882.

Source : AN, F 21 2286 23.

Rome, le 10 novembre 1882.

Cher Monsieur le Directeur,

À Rome depuis six jours après avoir visité Turin, Milan, Gênes, Pise, Sienne, j'ai retrouvé et décrit environ cent œuvres peintes, sculptées ou tissées de mains françaises. Ce n'est ni sans peine, ni sans frais que j'ai atteint ce résultat. Il y a dans la salle du Conseil

provincial à Sienne des tapisseries françaises du XVIème siècle ignorées, invisibles, qui sont d'une grande beauté. Mais c'est à Rome que se trouve la grande moisson. Le livre de Dussieux qui me sert beaucoup est cependant très incomplet et très inexact. Il y a nombre d'œuvres qui lui ont échappé et un plus grand nombre qui ont été déplacées. Je me donne beaucoup de peine, ne voulant rien omettre de ce qui appartient à notre école et cependant je ne puis fermer les yeux devant ce qui frappe tout le monde : Saint-Pierre, la Sixtine, les chambres, les basiliques, les palais.

Je me hâte, n'oubliant pas que je ne dois point dépasser un laps de sept semaines et dans quelques jours il y en aura trois qui seront écoulées. J'en ai bien pour quinze jours encore à Rome et je n'ai pas vu Florence, Bologne, Venise où je dois glaner encore.

J'emporterai trois cents lignes d'écriture de la Villa Médicis ; rien de plus. Les archives sont plus que médiocres et non classées. La galerie des pensionnaires est curieuse : elle mériterait d'être photographiée : il y aurait plaisir à contempler à Paris toutes ces têtes jeunes, enthousiastes, vivantes. Généralement les lutteurs sont plus beaux avant de descendre dans le cirque que lorsqu'ils en sortent. Il en est de même des membres de l'Institut : j'aime mieux les voir dans l'éclat de leurs vingt ans à la Villa Médicis que le front chenu au palais Mazarin. J'ai demandé, sans grand espoir de l'obtenir, une liste de ces portraits. Elle n'est pas faite.

Je ne terminerai pas cette lettre sans vous dire toute ma gratitude pour cette mission dont vous m'avez chargé.

Veillez agréer, cher Monsieur le Directeur, l'expression de mon affectueux respect.

Henry Jouin

Via della Mercede 51 (Pension française).

3. b) Lettre d'Henry Jouin à Albert Kaempfen (1826-1907) qui succède à Paul Mantz de 1882 à 1887 à la Direction des beaux-arts.

Florence, 12 décembre 1882.

Monsieur le Directeur,

Il y a un mois, je rendais compte à M. Mantz de la première partie de la mission que m'a confiée le 22 juillet dernier M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts. Aujourd'hui, à la veille de rentrer au ministère, je vous dois l'exposé de mes dernières recherches. L'objet de ma mission, vous le savez, est de rechercher les œuvres d'artistes français dispersées en Italie. Dans ce but, j'ai vu Turin, Milan, Gènes, Pise, Sienne, Orvieto, Rome, Naples, Assise, Ancône, Arezzo et Florence où j'ai retrouvé et décrit environ 300 œuvres françaises d'inégal mérite, mais dont il est intéressant pour le gouvernement français d'avoir une nomenclature précise et complète. Les relations de Cochin, de Lalande et d'autres voyageurs du siècle dernier ne sont plus exactes en ce qui touche les ouvrages de nos artistes nationaux. Le traité de Tolentino, la sécularisation d'un grand nombre d'églises et de couvents ont apporté de notables changements aux récits des voyageurs et c'est à tort que les historiens d'art les plus récents acceptaient avec une entière sécurité les assertions des touristes et des critiques déjà anciens. Comme je n'ai négligé aucun édifice, si médiocre qu'il fût, dans mes courses patientes et difficiles, j'emporte des notes très exactes auxquelles je me propose de donner une forme acceptable à mon retour.

Je suis actuellement en face des œuvres de Jean de Bologne et de Francavilla ; au milieu des portraits de nos artistes à la galerie des Uffizi qui fait écho, sous ce rapport, au musée de la Villa Médicis dont j'ai dressé le catalogue ; je décris les œuvres des Parrocel, des Valentin, des Borgognone, des Poussin que possède Florence et la semaine prochaine, le 23 sans doute, je compte être à Paris après avoir vu Bologne, Parme et peut-être Venise si les inondations ne mettent obstacle à mon projet. Vous le voyez, Monsieur le Directeur, c'est un voyage laborieux et patriotique que j'aurai eu la joie d'accomplir en deux mois au milieu de difficultés de tout genre, accrues encore par mon infirmité. Toutefois, je crois m'être acquitté de ma tâche délicate avec tout le succès possible.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Directeur, votre très humble et très obéissant serviteur.

Henry Jouin

4. État des services d'Henry Jouin à l'administration centrale des beaux-arts.

Source : AN, F/17/22010/A, dossier de Jouin, Henri, Auguste.

**Ministère
de l'Instruction publique, des Beaux-arts
et des Cultes.**

*État des Services de M^r Henry Jouin, à l'Administration
Centrale des Beaux-arts.*

Emplois.	Dates des Nominations.	Praticements auprès / Subi de <small>retenue pour le service des beaux-arts</small>	Observations.
Commissaire à la Direction des Beaux-arts.	1 ^{er} Janvier 1896	1.800.	
— it. —	1 ^{er} 9 ^{bre} 1897	2.000.	
— it. —	1 ^{er} Juin 1898	2.400.	
Archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art.	1 ^{er} 8 ^{bre} 1898	3.000.	
Commissaire au bureau des musées et monuments historiques.	1 ^{er} Janvier 1880	3.000.	
— it. —	1 ^{er} Juin 1882	3.400.	
— it. —	1 ^{er} Janvier 1886	3.800.	
Commissaire du dépôt des souscriptions	1 ^{er} Janvier 1887	3.800.	
Nommé Directeur chargé de la Comptabilité générale des dépôts des souscriptions	1 ^{er} Janvier 1888	4.000.	
Secrétaire Adjoint Comptable de l'École Nationale des B ^e aux-arts.	1 ^{er} Mars 1891	5.000.	

*Certifié exact et conforme aux états de Praticements
Paris le 7 Février 1906.
Le Chef du Bureau de la Comptabilité des Beaux-Arts,
Auloy*

5. Formulaire à compléter pour le prêt des œuvres.

Formulaire de renseignements sur les œuvres à remplir par les propriétaires, préparé par la direction des beaux-arts en vue de l'exposition des Portraits nationaux.

Source : AN, F 21 697. Correspondance avec la municipalité de Châteauroux.

Minute

Exposition universelle de 1878. — Galerie des Portraits nationaux

QUESTIONNAIRE

A REMPLIR ET A RENVoyer A LA DIRECTION DES BEAUX-ARTS
Paris, 3, rue de Valois

Notice de l'œuvre exposée

Nom du personnage *Duchesse de Carallière*

Prénoms _____

Date de naissance _____ Date de décès _____

Titres et fonctions _____

Matière (Toile, Marbre, etc.) _____

Dimensions (cadre compris). Hauteur _____ Largeur _____

Signature, inscriptions existant sur le portrait _____

Date du portrait _____

Provenance antérieure _____

Description succincte (pose, costume, accessoires, etc.) _____

Notice de l'auteur de l'œuvre exposée

Nom *Petitot* Prénoms _____

Lieu et date de naissance _____

Lieu et date de décès _____

Élève de _____

Propriétaire de l'œuvre exposée

Nom _____

Titre _____

Demeure _____

Transport

Gare de départ _____

Département de _____

Date de la réception de l'ouvrage par la Commission de l'Inventaire _____

Date de la réexpédition au propriétaire _____

A M *Maire de Châteauroux*

PARIS, IMP. F. HENRY C^o.

6. L'exposition des Portraits nationaux dans la presse.

6. a) « L'exposition des portraits historiques », *Le Siècle*, 14 août 1878, p. 3.

Nous venons de voir, trop rapidement - et nous dirons tout à l'heure pourquoi, - l'exposition des portraits historiques organisée au Trocadéro dans les deux salles de conférences est et ouest, par M. le ministre des beaux-arts. Cette exposition présente un intérêt considérable au point de vue de l'art aussi bien qu'au point de vue des études historiques. Elle mérite d'être vue souvent et lentement, avec recueillement, avec calme, par tous ceux qui veulent suivre et comparer les phases diverses que l'École française a traversées. Pour cela, il fallait d'abord procéder à un classement clair et intelligent, il fallait placer les portraits de telle façon qu'ils pussent être vus et étudiés avec soin, il fallait surtout que cette exposition fut sans cesse ouverte aux curieux des choses d'art. On a fait tout le contraire. Les tableaux sont mal classés, ils sont superposés sur trois et même quatre rangs, si bien que l'œil ne peut qu'à peine découvrir ceux que leur mauvaise fortune a juchés près du plafond. De plus, on a eu la très regrettable idée de choisir, pour lieux d'exposition, deux salles de conférences situées aux deux extrémités du palais, si bien que, trois ou quatre fois par semaine, ces salles ouvertes aux conférenciers et à leur auditoire, sont fermées à ceux qui voudraient voir l'exposition des portraits. On ne pouvait être plus mal inspiré. Était-ce la place qui manquait ? Il n'est pas douteux que le commissaire général de l'Exposition se serait fait un plaisir d'en trouver une plus convenable, si M. le ministre des beaux-arts lui en eût exprimé le désir. Et en admettant même que, malgré toute la bonne volonté de M. Krantz, cette place n'eut pu se trouver au Trocadéro, est-ce que l'exposition des portraits historiques n'aurait pas heureusement remplacé aux Champs-Élysées l'exposition de peinture qui va fermer ses portes dans quelques jours ? Nous avons une merveilleuse exposition de l'art rétrospectif ; l'exposition des portraits historiques en est le complément naturel. Il ne fallait qu'un bien faible effort d'imagination pour présenter, dans des conditions plus convenables, cette histoire de l'art français depuis son origine à tous les étrangers et à tous les Français qu'une pareille histoire intéresse.

6. b) « À travers l'exposition » (extraits), *Le Figaro*, 16 août 1878, p. 1.

On nous affirme que cette exposition est remarquablement intéressante. Nous le croyons volontiers. On est parvenu à composer cette collection, non seulement en

empruntant aux Musées leurs portraits les plus célèbres, mais en ayant recours aux particuliers. Grâce à la bonne volonté de tous, on a pu réunir, paraît-il, un nombre considérable de portraits uniques. [...] Les portraits historiques sont accrochés dans deux salles du premier étage du palais trocadérien. Vous montez. Vous vous dirigez vers la salle de gauche. Une affiche vous apprend qu'il est interdit d'y pénétrer les jours de congrès. Or comme il y a un congrès à peu près tous les jours - congrès du génie civil, d'homéopathie, congrès etc., autant renoncer à voir les portraits de la salle de gauche. Alors vous vous dirigez vers la salle de droite. Celle-ci est affectée aux conférences. On n'y pénètre qu'à partir de deux heures, les jours de conférence seulement. Et comme il n'y a pas de conférence tous les jours, comme il est en tout cas interdit d'y circuler pendant la durée de la conférence, comme on vous met à la porte aussitôt la conférence finie, autant renoncer à voir les portraits de droite. Maintenant, pourquoi a-t-on eu l'heureuse idée d'exposer des portraits historiques s'il est impossible d'en voir l'exposition ? Nous ne nous chargeons pas d'approfondir ce mystère.

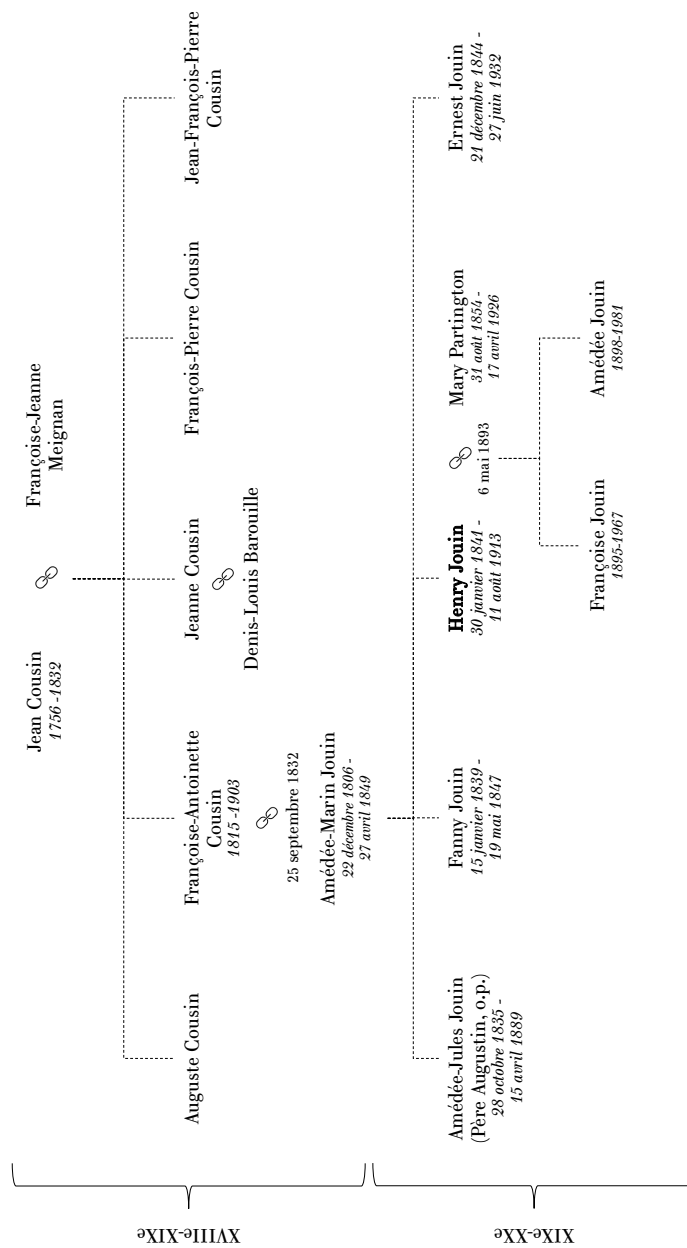
6. c) « Échos » (extraits), *Moniteur des arts*, 2 août 1878, p. 1.

On s'étonne avec juste raison du retard apporté à l'ouverture de la salle des portraits historiques du palais du Trocadéro. Depuis le 15 avril, les propriétaires de ces tableaux les ont confiés aux soins de M. le marquis de Chennevières, qui devait les placer au Champ-de-Mars dans une salle spéciale occupée maintenant par les œuvres de la sculpture. Depuis ce moment on n'en parle plus. Il serait temps cependant que la nouvelle administration des beaux-arts prit un parti : ou rendre ces portraits ou les faire connaître au public, car on ne peut admettre que ces tableaux soient destinés à faire la distraction des personnes qui fréquentent seulement une des salles des conférences. Nous insistons donc pour que cette exposition se fasse promptement ou complètement, ou pour que les portraits soient rendus à leurs propriétaires, qui ont montré beaucoup d'empressement à être agréable à l'administration et qui ont lieu d'être peu satisfaits de sa lenteur.

ANNEXES

1. Arbre généalogique de la famille Jouin.

Ascendants, descendants et collatéraux d'Henry Jouin.



2. Henry Jouin et Mongazon.

Ouvrages d'Henry Jouin présents dans la Bibliothèque patrimoniale de l'Institution Mongazon (Angers).

Titre	Sous-titre	Auteur	Editeur	Lieu d'édition	Date	Dédicace	Inventaire Mongazon
Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture	Recueillie, annotés et précédées d'une étude sur les artistes écrivains	Jouin Henry, lauréat de l'Institut (Académie française et Académie des beaux-arts)	A. Quantin	Paris	1883	non	04 BG 10648
Le neveu de Beaumarchais	Comédie en un acte en vers	Jouin, Henry	P.-V. Stock	Paris	1899	A Dominique Delahaye. Son ami, H. Jouin	04 HE 12034
Corneille et Lulli				Paris	1901		04 KA 13115
Maîtres contemporains	Fromentin, Corot, Henri Regnault, Paul Huet, Léon Cogniet, Lehmann, Jouffroy, Timbal, de Nittis, Cham, Doré, Baudry, etc.	Jouin, Henry, lauréat de l'Institut	Perrin et Cie	Paris	1887	non	04 KD 13206
David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains		Jouin Henry	E. Plon	Paris	1877	non	01 DC 30532 - 01 DC 30533
Mélanges	Mistress Beecher-Stowe et David d'Angers	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1890	non	01 DC 30526
Mélanges	Robert Fleury avec un portrait hors-texte	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1890	non	2 DC 30526
Mélanges	La Marquise du Plessis-Bellière, née Suzanne de Bruc	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1891	non	3 DC 30526
Mélanges	Jean-Jacques Caffiéri, sculpteur du roi (1725-1792)	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1891	non	4 DC 30526
Mélanges	Mademoiselle Marie-Geneviève Bouliard, peintre de portraits (1772-1819)	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1891	non	5 DC 30526
Mélanges	Elie Delaunay, discours prononcé le 8 septembre 1891 au nom de l'Ecole des Beaux-Arts en la cérémonie de funérailles du maître	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1891	non	6 DC 30526
Mélanges	Joachim Lebreton, premier secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1892	non	7 DC 30526
Mélanges	Adolphe Yvon, discours prononcé le 13 septembre 1893 etc.	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1893	non	8 DC 30526
Mélanges	Jean Gigoux, artistes et gens de lettres de l'époque romantique	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1895	non	9 DC 30526
Mélanges	Adrien Dauzats, peintre et écrivain, membre du conseil supérieur d'enseignement de l'École des Beaux-Arts	Jouin, Henry	Bureaux de <i>L'Artiste</i>	Paris	1896	non	10 DC 30526
Le R. P. Jouin des frères prêcheurs		Jouin, Henry	P. Lethielleux	Paris	1909	A Dominique Delahaye, sénateur. A l'ami du modèle et du biographe, Henry Jouin	01 DD 30541 - 01 DD 30542

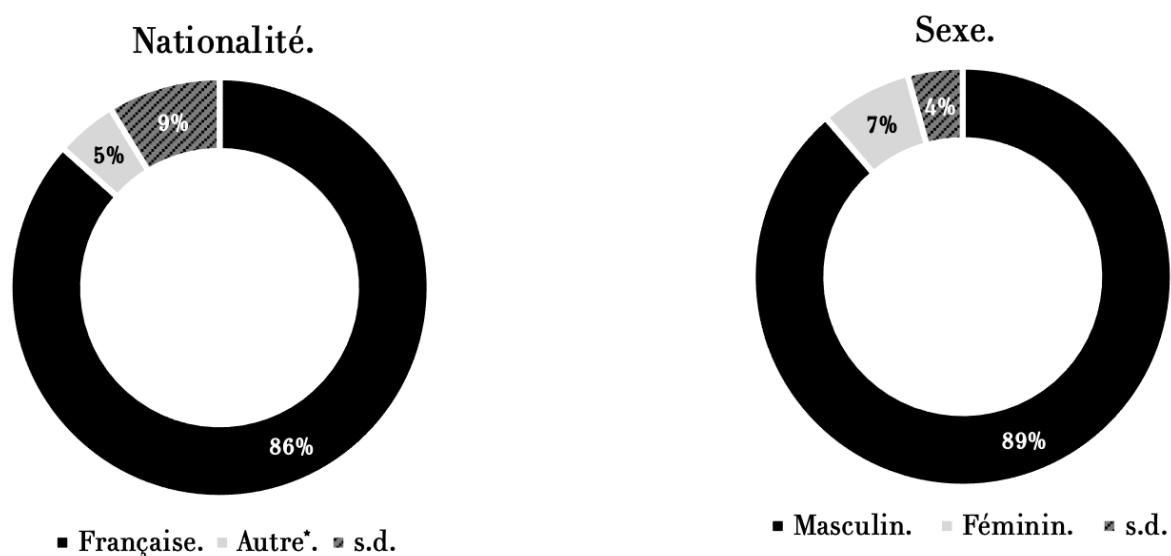
Falloux et le monulent commémoratif de la loi de 1850 sur la liberté d'enseignement		Jouin, Henry	Perrin et Cie	Paris	1913	non	01 CC 30422
David d'Angers et ses relations littéraires	Correspondance du maître avec Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, de Vigny, Lamennais, Balzac, Charlet, Louis et Victor Pavie, Lady Morgan, Cooper, Humboldt, Rauch, Tieck, Berzelius, Schlegel, etc.	Jouin, Henry	E. Plon	Paris	1890	non	01 DD 30557
David d'Angers, nouvelles lettres du maître et de ses contemporains	Suivies de dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants	Jouin, Henry	Protat frères	Mâcon	1894	non	01 DD 30558
David d'Angers et la catastrophe du pont de Basse-Chaine	(16 avril 1850)	Jouin, Henry	Germain et Grassin	Angers	1903	A mon collègue, H. Jouin	01 AA 30080
Musée d'Angers : peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins	Collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin ; Musée David : notice historique et analytique	Jouin, Henry	Lachèse et Dolbeau	Angers	1881	non	01 AA 30001
Angers et ses environs	Album de gravures à l'eau-forte par Tancrède Abraham	Jouin, Henry et d'autres	J.-B. Bezier	Château-Gontier	1876	non	01 DE 30563
L'Ardoise		Jouin, Henry	Paul Ollendorff	Paris	1883	A mon ami Dominique Delahaye. Son ami, H. Jouin	01 AE 32037
Musée de portraits d'artistes	Peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, artistes dramatiques, amateurs, etc. nés en France ou y ayant vécu. État de 3000 portraits...	Jouin, Henry	Henri Laurens	Paris	1888	non	sans numéro d'inventaire
Jacques Saly, sculpteur du roi de Danemark	L'homme et l'œuvre	Jouin, Henry	Protat frères	Mâcon	1896	non	sans numéro d'inventaire
La sculpture en Europe, 1878	Précédé d'une conférence sur le génie de l'art plastique	Jouin, Henry	Plon et Cie	Paris	1879	non	sans numéro d'inventaire
La sculpture dans les cimetières de Paris (Le Père-Lachaise, Montmartre, Montparnasse)	Ouvrage précédé du Musée de la mort et suivi du Jour de l'an des trépassés	Jouin, Henry	Protat frères	Mâcon	1898	non	sans numéro d'inventaire
Lettres inédites d'artistes français du XIXe siècle	Recueillies, commentées et mises au jour	Jouin, Henry	Protat frères	Mâcon	1901	A Dominique Delahaye. Son ami, H. Jouin	sans numéro d'inventaire
Congrès de Poitiers	Compte-rendu de l'assemblée générale des directeurs d'œuvres (26-30 août 1872)	Jouin, Henry, membre du bureau central de l'Union	Bureau central de l'Union	Paris	1873	non	90 HB 21181

Paroles dans la tourmente	1er mars 1906 - 28 février 1907	Jouin, Henry	Garnier frères	Paris	1907	A Dominique Delahaye, sénateur. Son ami, H. Jouin	90 IH 21429
Paroles dans la tourmente, deuxième année	1er mars 1907 - 28 février 1908. Ouvrage précédé d'une préface par M. Emile Florens	Jouin, Henry	Lethielleux	Paris	1909	A Dominique Delahaye, sénateur. Son admirateur et son ami, Henry Jouin	90 IH 21430
Paroles dans la tourmente	1er mars 1906 - 28 février 1907	Jouin, Henry	Garnier frères	Paris	1907	A Monsieur l'abbé Goupil, supérieur de Mongazon. Respectueux hommage, Henry Jouin	90 IH 21428
Paroles dans la tourmente, deuxième année	1er mars 1907 - 28 février 1908. Ouvrage précédé d'une préface par M. Emile Florens	Jouin, Henry	Lethielleux	Paris	1909	A Monsieur le chanoine Goupil. Respectueux hommage, Henry Jouin	90 IH 21431

3. Analyse du fonds privé des archives d'Henry Jouin.

Sur 424 dossiers rangés par ordre alphabétique des noms des auteurs des documents, certains sont des dossiers généraux (exemple : « Angers » ou « Clergé »).

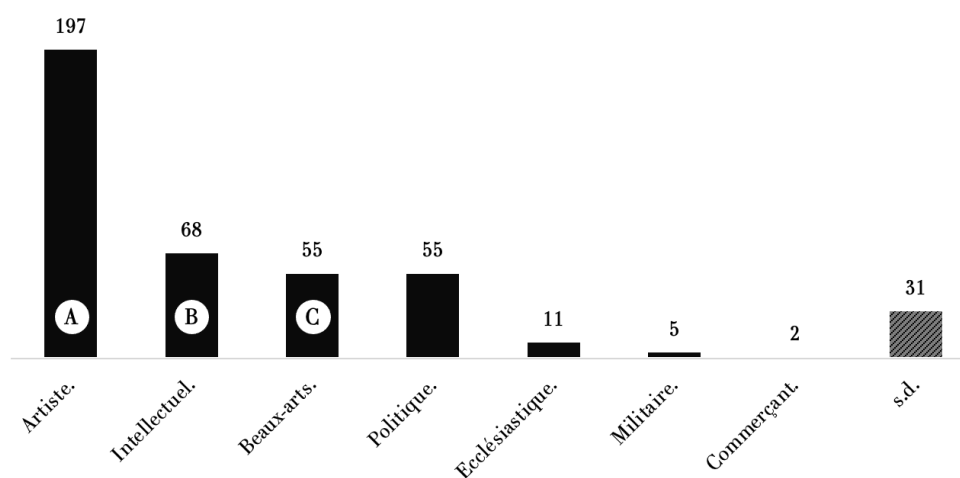
3. a) Analyse des titulaires d'un dossier.

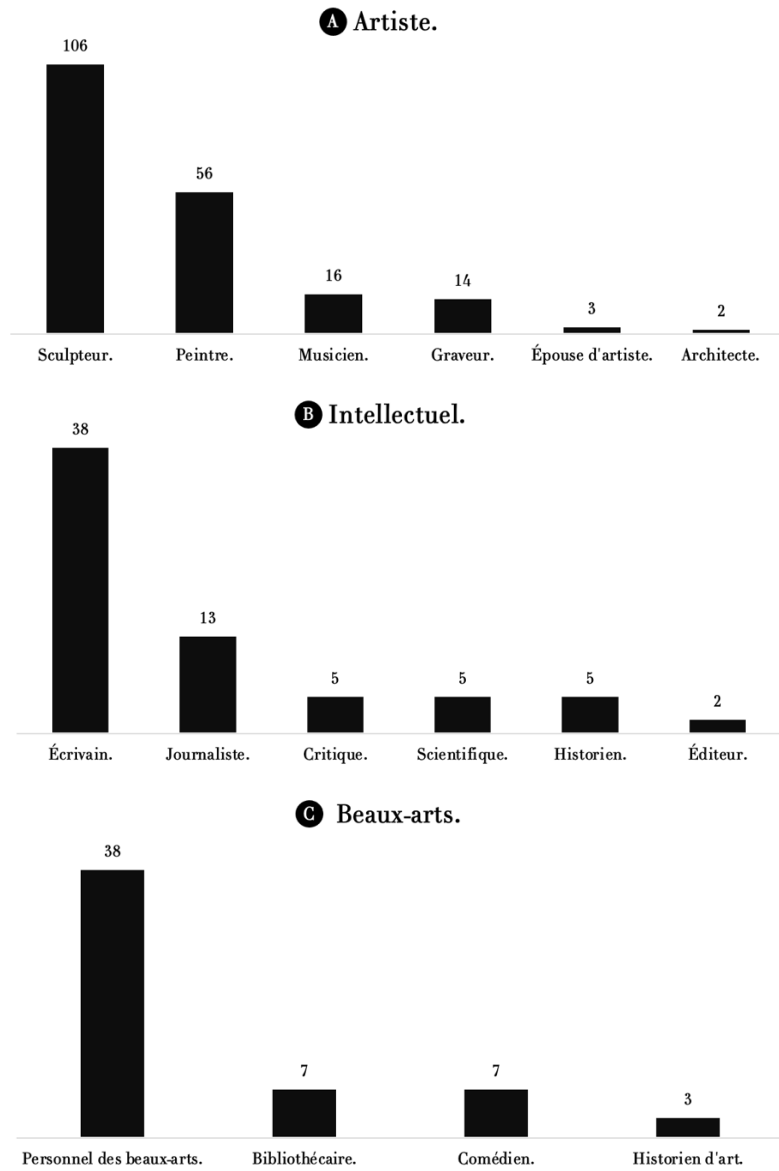


*Autre : allemande, autrichienne, belge, britannique, grecque, irlandaise, italienne

3. b) Qualité des titulaires.

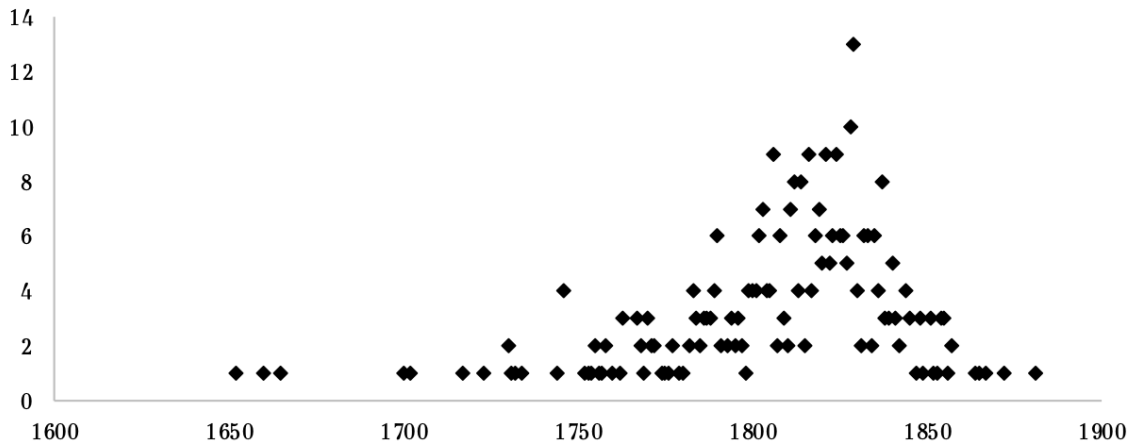
Qualité des titulaires d'un dossier dans le fonds privé Jouin.





3. c) Dates de naissance des auteurs.

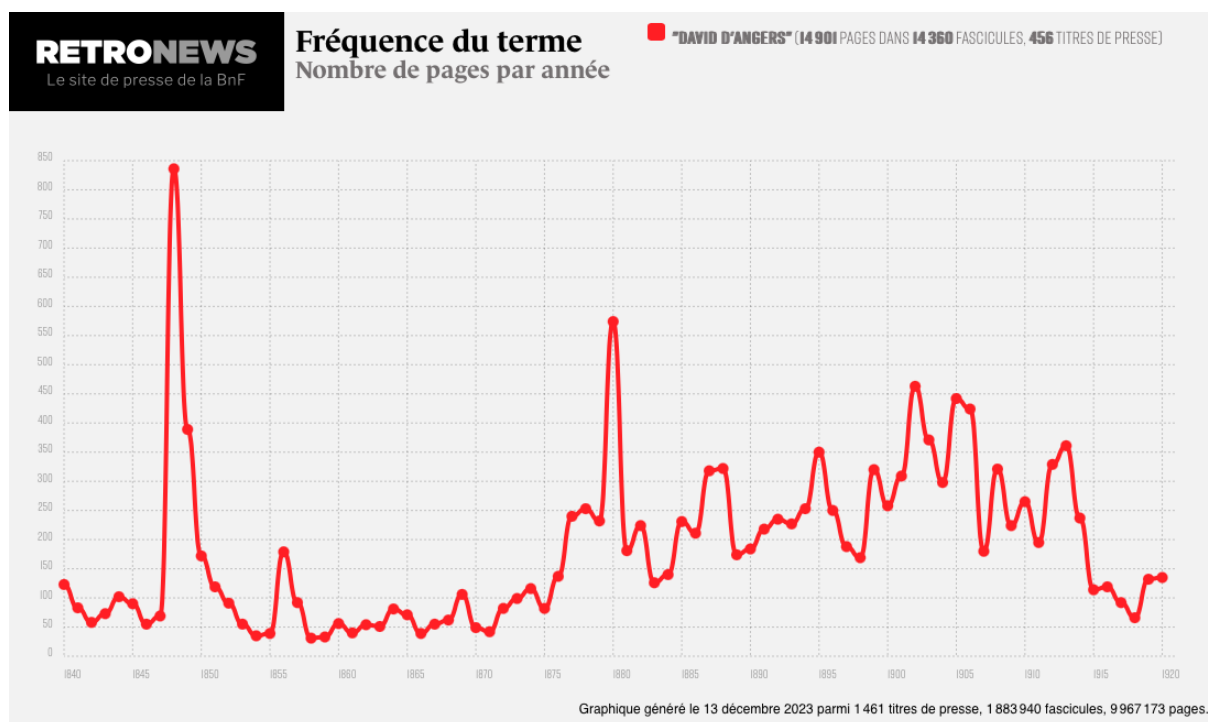
Répartition des naissances des titulaires d'un dossier dans le fonds Jouin entre 1652 et 1881.



Note : 14% des dossiers sont s.d.

4. David d'Angers dans la presse.

Fréquence de l'occurrence « David d'Angers » dans la presse (presses régionale et nationale confondues) entre 1840 et 1920 sur la base de données Retronews de la BnF.



5. Articles d'Henry Jouin dans les Mémoires de la Société d'Angers.

Articles d'Henry Jouin publiés dans les Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et art d'Angers entre 1868 et 1900.

Auteur	Titre de l'article	Date	Tome	Page de début	Matière concernée	Typologie d'article
Henry Jouin	Saint Bernard, poème historique	1868	XI	140	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	A M. le comte de Montalembert	1868	XI	341	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	L'inconnu	1868	XI	343	Belles-Lettres	Poésie

Henry Jouin	Éloge de Ch. Calemard de la Fayette; agronome	1869	XII	391	Histoire	Histoire et biographie générales
Henry Jouin	L'Angelus. A Mme veuve Ampère	1869	XII	137	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	Le compteur à eau, système Piau. Application de l'air comprimé	1869	XII	48	Sciences mathématiques et physiques	
Henry Jouin	Les peintures murales de M. J.-E. Lenepveu à l'église Sainte-Marie	1869	XII	218	Archéologie et Beaux-Arts	Peinture
Henry Jouin	Communication concernant les œuvres écrites de David d'Angers	1869	XII	241	Archéologie et Beaux-Arts	Sculpture
Henry Jouin	Les journaux et la critique d'art (juin 1868-juin 1869)	1869	XII	267	Archéologie et Beaux-Arts	Critique d'art
Henry Jouin	Alphonse Legeay, poète angevin (1837-1858)	1870	XIII	5	Histoire	Biographie et nécrologie angevine
Henry Jouin	Les peintures de M. Lenepveu, membre de l'Institut, au théâtre d'Angers.	1871	XIV	345	Archéologie et Beaux-Arts	
Henry Jouin	Les peintures de M. Jules Dauban au théâtre d'Angers. - M. Henry JOUIN	1871	XIV	357	Archéologie et Beaux-Arts	
Henry Jouin	Tableau de la sculpture historique à notre époque : La statue de Greuze.	1871	XIV	422	Archéologie et Beaux-Arts	
Henry Jouin	Tableau de la sculpture historique à notre époque : Le monument des Carlovingiens.	1871	XIV	438	Archéologie et Beaux-Arts	

Henry Jouin	Zénaïde Fleuriot : du rôle des femmes dans la littérature populaire	1871	XIV	129	Archéologie et Beaux-Arts	Bibliographie
Henry Jouin	Patrie.	1871	XIV	111	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	Le cercle catholique d'Angers, son inauguration.	1872	XV	3	Histoire	Histoire angevine
Henry Jouin	Documents pour servir à l'histoire de David d'Angers.	1872	XV	289	Histoire	Biographie et nécrologie angevine
Henry Jouin	Le cercle catholique.	1872	XV	28	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	Proposition au sujet du modèle de la statue de Bonchamps.	1872	XV	273	Archéologie et Beaux-Arts	Sculpture
Henry Jouin	A M. Paul Flandrin (sonnet).	1872	XV	326	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	Documents pour servir à l'histoire de David d'Angers (première partie).	1872	XV	289	Archéologie et Beaux-Arts	Sculpture
Henry Jouin	Tableau de la sculpture historique à notre époque (suite) : Statue de Bernard Palissy.	1872	XV	385	Archéologie et Beaux-Arts	Sculpture
Henry Jouin	Hippolyte Flandrin. Les Frises de Saint-Vincent-de-Paul.	1873	XVI	105	Archéologie et Beaux-Arts	Peinture
Henry Jouin	Chant du siècle	1875	XVII	115	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	Quelqu'un ou quelque chose.	1888	II	7	Belles-Lettres	Poésie
Henry Jouin	Hymne à Lenepveu	1900	III	296		

6. Liste des membres de la Commission de l'Inventaire entre 1874 et 1879.

Source : AN, F 21 9647. Registre des délibérations de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

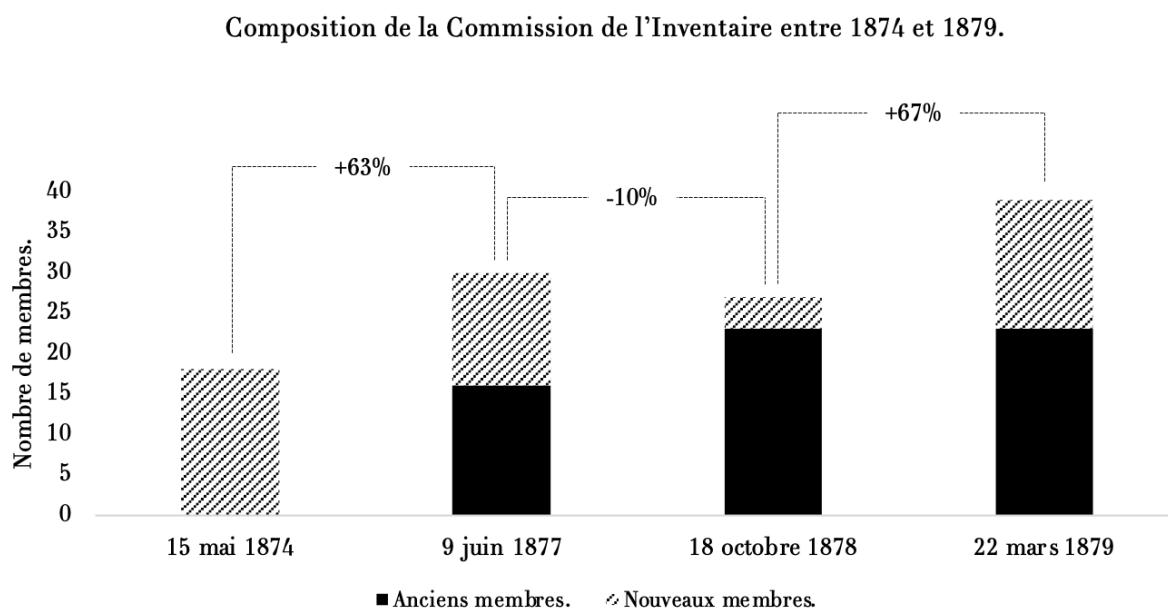
#	Nom	Prénom	Profession	Liste prévisionnelle du rapport du 15 mai 1874	Liste du décret du 9 juin 1877	Liste du décret du 18 octobre 1878	Liste du décret du 22 mars 1879
1	About	Edmond	Critique d'art	non	non	non	oui, membre
2	Auriac	Eugène d'	Conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale	non	non	non	non
3	Ballu	Théodore	Architecte, membre de l'Institut, inspecteur général des édifices diocésains.	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
4	Barbet de Jouy	Henry	Administrateur des musées nationaux	non	non	non	oui, membre
5	Bardoux	Agénor	Ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts	non	non	oui, président	non
6	Berger	Georges	Critique d'art, directeur des sections étrangères à l'Exposition universelle de 1878	non	non	non	oui, membre
7	Bigard-Fabre		Chef du bureau des musées	non	non	non	non
8	Boeswilwald	Émile	Inspecteur général des monuments historiques	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
9	Boissieu	Louis de	Chef de la deuxième division des cultes	non	oui, membre	oui, membre	non
10	Brunet	Joseph	Ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts	non	oui, président	non	non
11	Burty	Philippe	Critique d'art	non	non	non	oui, membre
12	Castagnary	Jules-Antoine	Critique d'art, président du conseil municipal de Paris	non	non	non	oui, membre
13	Cernuschi	Henri	Collectionneur d'art	non	non	non	oui, membre
14	Chabouillet	Anatole	Conservateur sous-directeur du département des médailles de la Bibliothèque nationale	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre

15	Charmes	Xavier	Chef du bureau des travaux historiques et des sociétés savantes au ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts	non	non	non	oui, membre
16	Chennevières	Philippe de	Directeur des beaux-arts	non	oui, vice-président	non	non
17	Chéron	Paul	Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre
18	Clément de Ris	Louis	Conservateur-adjoint au Musée du Louvre	oui	oui, membre	oui, membre	non
19	Comte	Jules	Chef du Bureau de l'enseignement	non	non	oui, secrétaire	oui, secrétaire
20	Cousin	Jules	Bibliothécaire de la ville de Paris	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre
21	Darcel	Alfred	Conservateur de musée	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
22	Delaborde	Henri	Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, conservateur sous-directeur du Dépôt des estampes à la Bibliothèque nationale	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre
23	Dreyfus	Gustave	Collectionneur d'art	non	non	oui, membre	oui, membre
24	Escallier	Édouard	Sous-chef du Bureau de l'enseignement	non	non	non	oui, secrétaire-adjoint
25	Ferry	Jules	Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts	non	non	non	oui, président
26	Foucher de Careil	Louis-Alexandre	Sénateur	non	non	non	oui, membre
27	Foulc	Edmond	collectionneur d'objets d'art, membre de la Commission de l'exposition rétrospective de l'art français en 1889	non	non	non	non
28	Galpin	Gaston	Député	non	non	non	oui, membre
29	Gentil	Arthur	s.d.	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
30	Goncourt	Edmond de	Écrivain d'art	oui	non	non	non
31	Grandjean	Charles	Archiviste paléographe	non	non	non	non
32	Gruyer	Anatole	Inspecteur des beaux-arts	oui	oui, membre	non	oui, membre
33	Guiffrey	Jules	Archiviste aux Archives nationales	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre

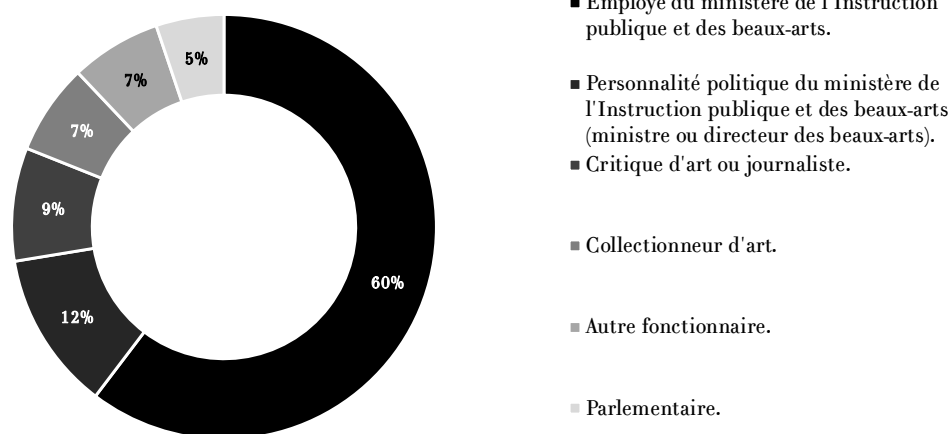
34	Guilhermy	Ferdinand de	Historien	non	oui, membre	non	non
35	Guillaume	Eugène	Directeur général des beaux-arts	non	non	oui, vice-président	non
36	Jamain	Joseph	s.d.	non	oui, secrétaire-adjoint	oui, secrétaire-adjoint	oui, secrétaire-adjoint
37	Jouin	Henry	s.d.	non	oui, secrétaire	oui, archi-viste	oui, archi-viste
38	Kaempfen	Albert	Inspecteur des beaux-arts	non	non	non	oui, membre
39	Lafenestre	Georges	Sous-chef à la direction des beaux-arts (secrétaire)	oui, secrétaire ?	oui, membre	non	non
40	Laferrière	Édouard	Directeur général de l'administration des cultes	non	non	non	oui, membre
41	Langlois de Neuville		Directeur des bâtiments civils	non	non	non	oui, membre
42	Larroumet	Gustave	Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts	non	non	non	non
43	Louvrier de Lajolais	Jacques-Auguste	Président de la Commission consultative à l'Union centrale des beaux-arts	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre
44	Mantz	Paul	Historien de l'art	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
45	Mesnil	A. du	Conseiller d'État, directeur de l'enseignement supérieur	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
46	Michaux	Léon	Chef de la division des beaux-arts à la préfecture de la Seine	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre
47	Montaignon	Anatole de	Professeur à l'École des chartes	oui	oui, membre	oui, membre	oui, membre
48	Quicherat	Jules	Directeur de l'École des chartes	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
49	Reiset	Frédéric	Directeur des musées nationaux	oui	oui, vice-président	oui, vice-président	non
50	Ronchaud	Louis de	Inspecteur des beaux-arts	oui	oui, membre	non	oui, vice-président
51	Roujon	Henry	Directeur des beaux-arts	non	non	non	non
52	Saint-Victor	Paul de	Inspecteur des beaux-arts	oui	oui, membre	non	oui, membre
53	Servaux	Eugène	Chef de division adjoint au ministère de l'Instruction publique	oui	oui, membre	oui, membre	non

54	Somme- rard	Edmond du	Conservateur du mu- sée de Cluny	non	oui, membre	oui, membre	oui, membre
55	Soulié	Eudore	Conservateur du Mu- sée de Versailles	oui	non	non	non
56	Thomson	Gaston	Député	non	non	non	oui, membre
57	Turquet	Edmond	Sous-secrétaire d'État au ministère des beaux-arts	non	non	non	oui, vice-pré- sident
58	Watteville	Oscar (ba- ron de)	Chef de la division des sciences et lettres au ministère de l'Ins- truction publique	oui	oui, membre	oui, membre	non

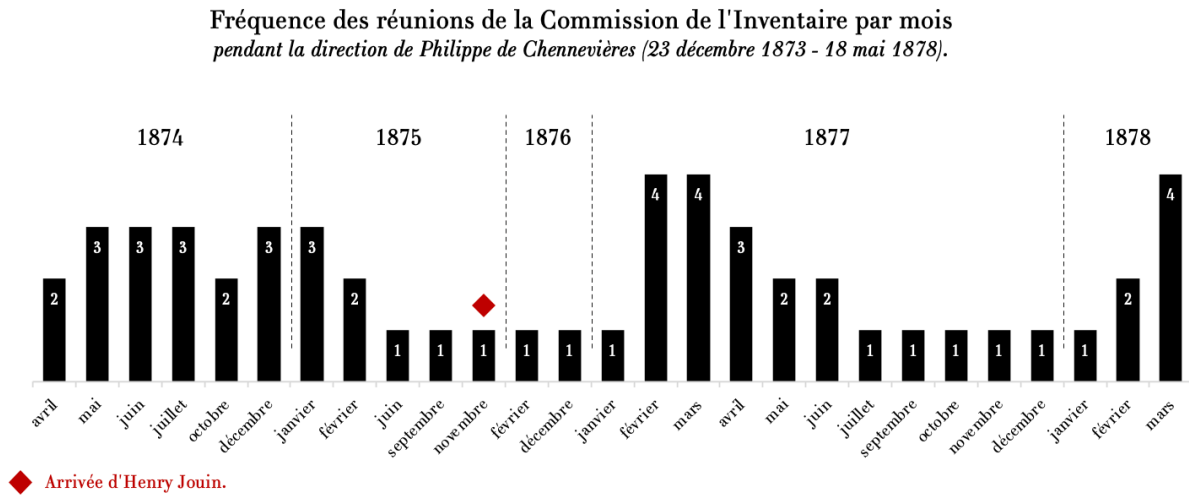
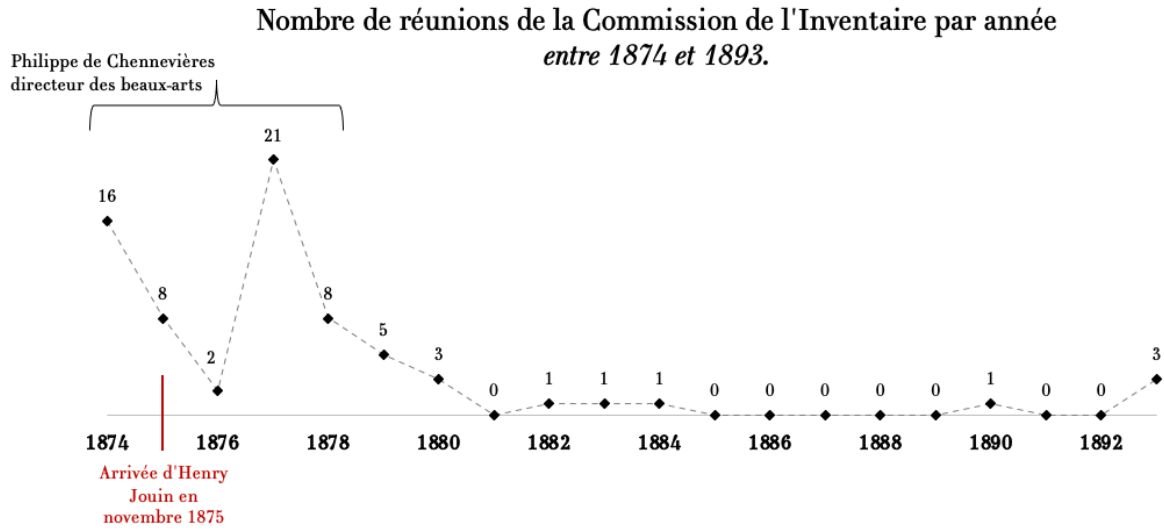
7. Analyse de la composition de la Commission de l'Inventaire entre 1874 et 1879.



Qualité des membres de la Commission de l'Inventaire entre 1874 et 1879.



8. Analyse quantitative des réunions de la Commission de l'Inventaire.



9. Commission départementale de l'Inventaire en Maine-et-Loire.

Liste des membres de la commission départementale de l'Inventaire en Maine-et-Loire en 1878-1879.

Source : AD Maine-et-Loire, 4T8.

Nom	Profession nommée	Fonction dans la commission départementale	Présence le 2 juillet 1878	Présence le 18 mars 1879	Présence le 7 juillet 1879
Victor Godard-Faultrier	Directeur du musée d'archéologie d'Angers	Vice-président	1	1	1
Jules Dauban	Directeur du musée de peinture	Membre	1	1	1
Louis de Farcy	Directeur du musée diocésain	Membre	1	0	1
Célestin Port	Archiviste du département	Secrétaire	1	1	1
Albert Lemarchand	Bibliothécaire de la ville d'Angers	Membre	1	0	0
Qupp	Directeur du musée de Saumur	Membre	1	0	0
A. Lachèse	Président de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers	Membre	1	0	0
Decharue	Président de la Société académique d'Angers	Membre	1	0	0
TOTAL			8	3	4

10. Publications de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

Description des trois premières publications.

10. a) *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments religieux : Tome premier*, Plon et Nourrit, Paris, 1876.

Série	Tome	Date de la publication	Notice	Auteur	Date de la notice
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Germain l'Auxerrois	Louis Clément de Ris	1876/01/07
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Philippe du Roule	Louis Clément de Ris	1876/01/30
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Ambroise	Léon Michaux	1876/02/01
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Louis d'Antin	Louis Clément de Ris	1876/02/15
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Laurent	Louis Clément de Ris	1876/02/20
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Honoré	Louis Clément de Ris	1876/02/25
Paris, monuments religieux	1	1877	Temple de Panthemont (culte réformé)	Louis Clément de Ris	1876/03/01
Paris, monuments religieux	1	1877	Temple de l'oratoire	Louis Clément de Ris	1876/03/05
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Sainte-Clotilde	Louis Clément de Ris	1876/03/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Nicolas du Chardonnet	Louis Clément de Ris	1876/03/15
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Notre-Dame de Bonne-nouvelle	Jules Guiffrey	1876/03/25
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Germain des prés	Paul de Saint-Victor	1876/04/05
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Notre-Dame de Grâce	Louis Clément de Ris	1876/04/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Jacques du Haut-Pas	Jules Goddé	1876/04/15
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Bernard	Léon Michaux	1876/05/01
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Jean-Baptiste de Grenelle	Louis Clément de Ris	1876/05/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Pierre du Gros-Caillou	Louis Clément de Ris	1876/05/20
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Séverin	Jules Goddé	1876/05/30
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Augustin	Léon Michaux	1876/06/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Sainte-Marie-Madeleine	Anatole Gruyer	1876/06/20

Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Lambert de Vaugirard	Louis Clément de Ris	1876/06/30
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Thomas d'Aquin	Paul de Saint-Victor	1876/07/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Sulpice	Léon Michaux	1876/07/20
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Merry	Louis de Ronchaud	1876/07/30
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-Etienne du Mont	Louis Clément de Ris	1876/12/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Saint-François Xavier	Léon Michaux	1876/12/30
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de la Trinité	Léon Michaux	1877/01/20
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Sainte-Marguerite	Paul Mantz	1877/02/10
Paris, monuments religieux	1	1877	Église de Notre-Dame	Pierre Queyron	1877/02/15
Paris, monuments religieux	1	1877	Table alphabétique-analytique	Paul Chéron	1877/06/04

10. b) *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province, monuments civils : Tome premier*, Paris, Plon et Nourrit, Paris, 1878.

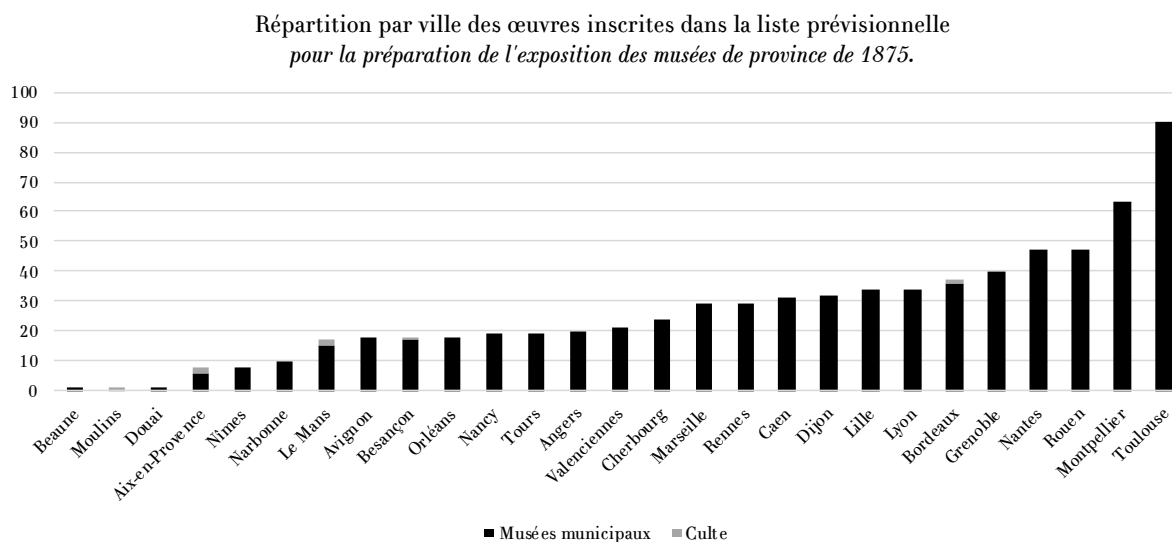
Province, monuments civils	1	1878	Bibliothèque de la ville de Versailles	Jules Guiffrey	1875/12/15
Province, monuments civils	1	1878	Musée de Châlon-sur-Saône	Henri Prosper Destailleurs et Lucien Paté	1876/01/15
Province, monuments civils	1	1878	Eglise de Saint-Vincent à Châlon-sur-Saône	Lucien Paté	1876/01/30
Province, monuments civils	1	1878	Hôpital de Châlon-sur-Saône	Lucien Paté	1876/02/15
Province, monuments civils	1	1878	Eglise de Saint-Sauveur à Bellesme (Orne)	Philippe de Chennevières	1876/02/28
Province, monuments civils	1	1878	Hospice de Bellesme (Orne)	Philippe de Chennevières	1876/03/05
Province, monuments civils	1	1878	Musée d'Orléans	Eudoxe Marcille	1877/08/13
Province, monuments civils	1	1878	Musée de Montpellier	Georges Lafenestre et Ernest Michel	1878/01/10
Province, monuments civils	1	1878	Table alphabétique-analytique	Paul Chéron	1878/08/31

10. c) *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments civils : Tome premier, Paris, Plon et Nourrit, Paris, 1879.*

Paris, monuments civils	1	1879	Palais de l'Institut	Jules Guiffrey et Louvrier de Lajolais	1878/01/10
Paris, monuments civils	1	1879	Palais des Archives nationales	Jules Guiffrey	1878/03/31
Paris, monuments civils	1	1879	Le nouvel Opéra	Charles Nutter	1878/11/28
Paris, monuments civils	1	1879	Le Palais-Royal et le Théâtre français	Wilbrod Chabrol	1879/01/10
Paris, monuments civils	1	1879	Arc de triomphe de l'Étoile	Henry Jouin	1879/03/31
Paris, monuments civils	1	1879	Fontaines (77)	Léon Michaux	1879/04/15
Paris, monuments civils	1	1879	Arc de triomphe du Carrousel	Henry Jouin	1879/05/01
Paris, monuments civils	1	1879	Théâtre de la Gaîté	Léon Michaux	1879/05/08
Paris, monuments civils	1	1879	Théâtre du Vaudeville	Léon Michaux	1879/05/15
Paris, monuments civils	1	1879	Théâtre-Lyrique	Léon Michaux	1879/05/22
Paris, monuments civils	1	1879	Théâtre du Châtelet	Léon Michaux	1879/05/31
Paris, monuments civils	1	1879	Tour Saint-Jacques la Boucherie	Léon Michaux	1879/07/15
Paris, monuments civils	1	1879	Campanile Saint-Germain l'Auxerrois	Léon Michaux	1879/07/01
Paris, monuments civils	1	1879	Bibliothèque Mazarine	Henry Jouin et Théodore Berrier	1879/07/15
Paris, monuments civils	1	1879	Colonne de Juillet (place Vendôme)	Henry Jouin	1879/07/29
Paris, monuments civils	1	1879	Colonne de la Grande-Armée	Henry Jouin	1879/08/15
Paris, monuments civils	1	1879	Table alphabétique-analytique	Paul Chéron	1879/09/30

11. Préparation de l'exposition des musées de province de 1875.

Source : AN, F 21 9647. Registre des délibérations de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.



12. Préparation de l'exposition des Portraits nationaux de 1878.

État des bustes promis pour l'exposition à la date du 5 avril 1878.

Source : F 21 693, répertoire des œuvres.

Nom	Matériau
Chateaubriand	marbre
Philippe d'Orléans (<i>biffé</i>)	bronze
Voltaire	cire
Diane de Poitiers	albâtre
Guérin	bronze
Jean sans Peur	marbre
Louis XI	bronze
L'abbé de l'Épée	plâtre
Lekain (<i>biffé</i>)	/
Mlle Clairon (<i>biffé</i>)	/
Mirabeau	marbre

Arago	marbre
Louis XV	bronze
François Ier	bronze
Mme Dacier	marbre
Falconet aîné	marbre
Visconti	plâtre
Gauthey	bronze
Datille	marbre
Merlin de Douai	marbre
Maréchal de Muy	marbre
Henri III	bronze
Henri IV	bronze
Mgr de Polignac	marbre
De Morvilliers	bronze
Chaptal	marbre
De Vallières	terre cuite
Louis XIV	marbre
Marie-Thérèse d'Autriche	marbre
Boucherat	marbre
Girardon	marbre
Mignard	marbre

ILLUSTRATIONS

Figure 1. Photographie de la famille Jouin.

Source : archives privées de la famille Jouin.

Henry Jouin, son épouse Mary Partington-Jouin et leurs deux enfants, Françoise et Amédée, vers 1905.



Figure 2. Musée des beaux-arts d'Angers : vues de la galerie David.

Angers - Musée des Beaux-Arts : la galerie David.

6 Fi 5918 - Archives départementales de Maine-et-Loire.



Figures 3. Œuvres de David d'Angers.



Figure 3a. Ambroise Paré par David d'Angers, plâtre, musée David d'Angers, Angers (Maine-et-Loire).

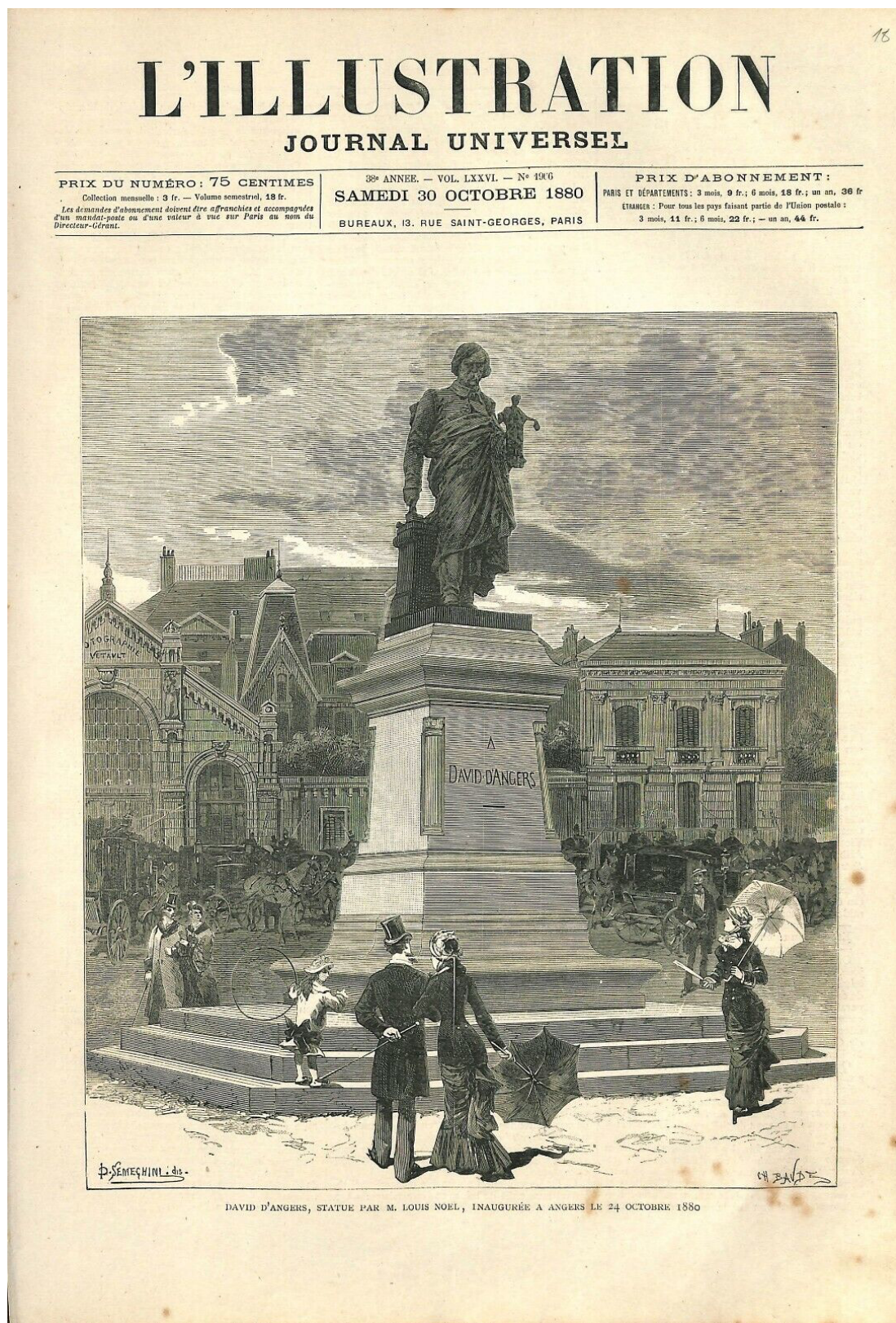


Figure 3b. Pierre-Jean David d'Angers, Philopoemen, 1837.

Statue, plâtre, modèle original. [MBA 839.35] H : 230 cm ; L : 103 cm ; P : 88 cm. © Musées d'Angers.

Figure 4. La statue de David d'Angers par Louis-Noël.

Une du journal *L'Illustration* du samedi 30 octobre 1880.



Figures 5. Vues de l'Exposition universelle.



5. a) *Panorama des Palais de l'Exposition Universelle de 1878*, 1878.

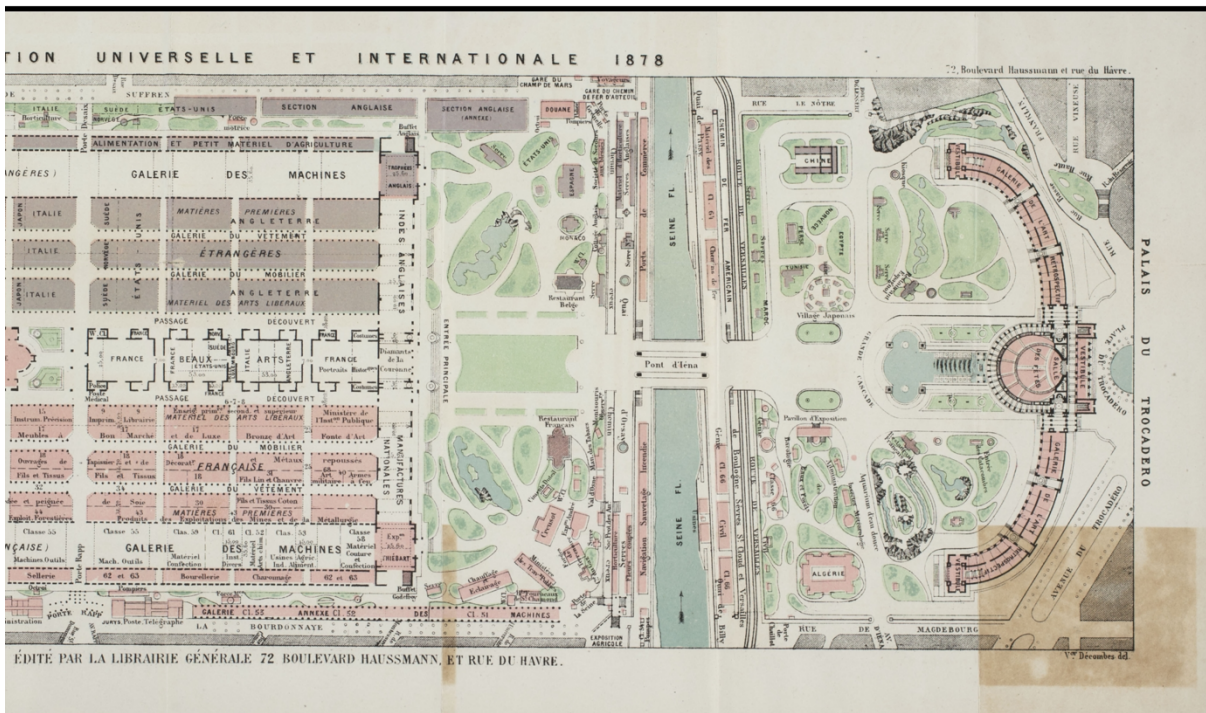
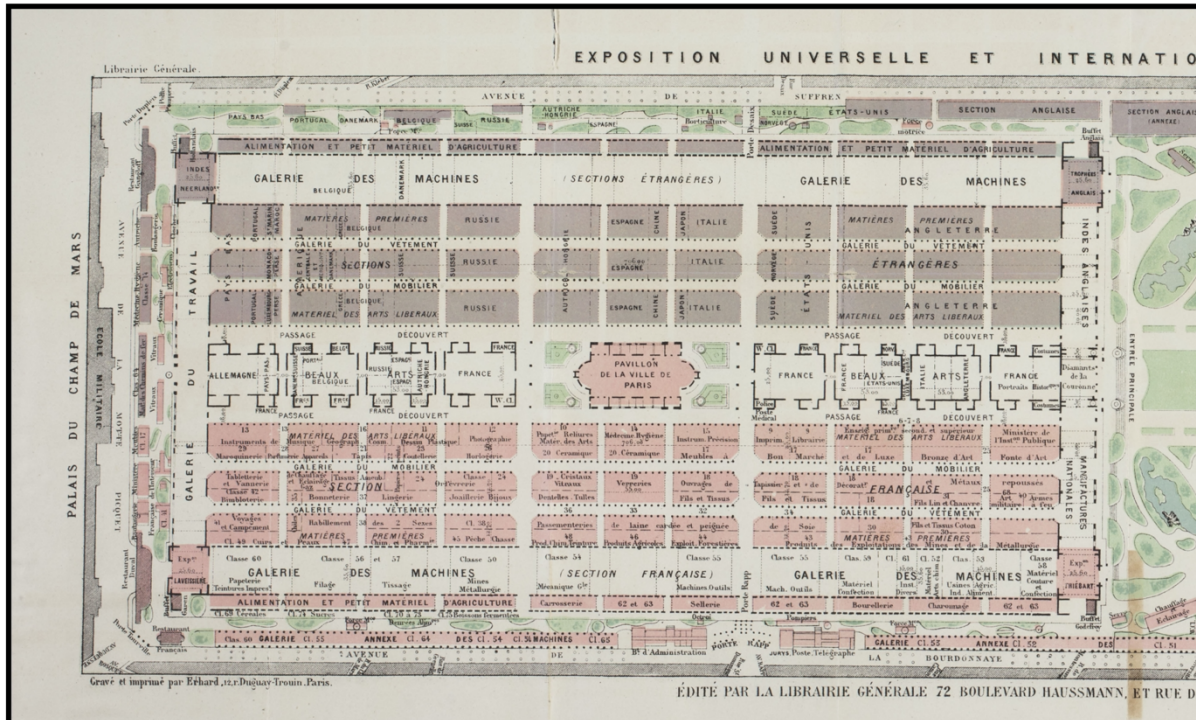
Fougère, Dessinateur-lithographe. Stephen Sauvestre, Dessinateur.

Musée Carnavalet, Histoire de Paris [G.38634].

5. b) Plan de l'Exposition universelle.

L'emplacement initial des portraits historiques est situé au bout de la galerie centrale du Palais du Champ de Mars (le plan a été divisé en deux pour une meilleure lisibilité).

Source : Conservatoire numérique des Arts et Métiers.



Figures 6. Les deux triptyques de l'exposition des Portraits nationaux.



Figure 6a. Triptyque du Buisson ardent, Nicolas Froment, 1475, Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.



Figure 6b. Triptyque de Moulins, Jean Hey, 1502, Moulins (Allier), cathédrale Notre-Dame de l'Annonciation.

Figures 7. La journée du 30 juin 1878.



Figure 7a. Rue Montorgueil, Claude Monet, 1878.

Huile sur toile (81 × 50 cm), Musée d'Orsay [RF 1982 71, 8048].



Figure 7b. Auguste Clésinger, La République, réduction en plâtre (hauteur : 65 cm).

Maison de Victor Hugo - Hauteville House [1474].

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- About**
Edmond.....49, 65, 66
- Angebault**
Guillaume.....29, 136
- Bardoux**
Agénor 110, 151, 254, 270
- Blanc**
Charles 11, 41, 110, 114, 145, 250, 268
- Blancard**
Louis.....272
- Bourdais**
Jules.....266
- Bourgeois**
Maximilien 223, 224
- Braun**
Adolphe.....65, 279
- Brogie**
Albert de11
- Carjat**
Étienne65
- Carpeaux**
Jean-Baptiste222
- Castagnary**
Jules-Antoine.....240, 242, 243, 244, 279
- Caumont**
Arcisse de 159, 164
- Charton**
Édouard..... 9, 10, 128
- Chennevières**
Philippe de .. 11, 14, 15, 63, 68, 69, 70, 74, 107,
110, 119, 122, 143, 144, 145, 146, 147, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 160,
166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 178, 180, 185, 188, 192, 196, 197, 199,
202, 207, 208, 219, 222, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247,
248, 249, 251, 260, 266, 268
- Clément de Ris**
Louis 219, 268, 269, 270
- Cosnier**
Léon..... 26, 29, 30, 31, 62, 125, 133, 142
- Darcel**
Alfred69, 169
- Dauban**
Jules86, 110, 129, 131, 138, 170, 186, 190, 221,
222
- David d'Angers**
Émilie 48, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65,
66, 76, 77, 78, 82, 92, 95, 96, 97, 98, 100,
102, 109, 110, 112, 130, 133, 141, 217
Pierre-Jean48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58,
59, 60, 63, 64, 66, 115, 220, 239, 279, 280
Robert 43, 49, 55, 56, 58, 64, 65, 66, 95, 98, 99,
102, 103, 105, 110, 115, 216, 222
- David d'Angers**
Pierre-Jean10, 14, 15
- Davioud**
Gabriel..... 266
- Delaborde**
Henri113, 114, 115, 116, 169, 174
- Doucet**
Camille40, 110
- Dupanloup**
Félix..... 28, 32, 34, 91, 121

Duret

Francisque.....114

Ferry

Jules..... 170, 205, 222

Forcade

Théodore-Augustin.....276

Freppel

Charles-Émile.....34

Froment

Nicolas272

Gentil

Arthur.....264

Godard-Faultrier

Victor 189, 190

Gonse

Louis.....250

Gruyer

Anatole.....107, 108, 176, 186, 277

Guiffrey

Jules..... 273, 278

Guillaume

Eugène.....268

Guizot

François..... 123, 162, 163, 164

Gumery

Charles222

Huet

Paul.....115

Jamain

Jules.....264

Jouin

Amédée (père Augustin o.p.)25, 26

Amédée-Marin24, 25

Ernest..... 25, 26, 27

Françoise-Antoinette (née Cousin).... 25, 26, 30

Kaempfen

Albert.....193

Krantz

Jean-Baptiste 257, 269, 271

Lafenestre

Georges..... 110, 173, 219, 244

Larroumet

Gustave 10

Le Play

Frédéric 253

Lenepveu

Jules-Eugène 103, 138, 222, 230

Longpérier

Adrien de 267

Louis-Noël

Hubert-Noël Louis (dit) 89, 115, 223, 224

Mac Mahon

Patrice 150, 151

Patrice de..... 11

Maillard

Adrien 48

Mantz

Paul... 92, 93, 176, 236, 259, 265, 269, 272, 278

Mérimée

Prosper 163

Michiels

Alfred..... 274

Montaignon

Anatole de 177, 186, 236, 237, 278, 279

Montrieux

René..... 41, 42, 130, 133

Pavie

Victor . 48, 63, 77, 90, 94, 97, 99, 101, 109, 110,
123, 136, 137, 141, 142, 149

Perraud

Jean-Joseph..... 114

Pradier

James 114

Reiset

Frédéric.....	174, 177, 245, 246	Pierre-Edmond.....	258
Ronchaud		Thiers	
Louis de.....	204, 205	Adolphe.....	11
Rude		Toussaint	
François.....	114	Armand.....	60, 61, 82, 85, 86, 90, 112
Sainte-Beuve		Turquet	
Charles-Augustin.....	14, 41, 42, 44, 241	Edmond.....	115, 222
Servaux		Veillot	
Eugène.....	246	Louis.....	34
Simart		Vitet	
Pierre-Charles.....	114	Ludovic.....	163
Soulié		Waddington	
Eudore.....	268	William.....	168, 257, 258
Teisserenc de Bort			

TABLE DES ANNEXES

1. Arbre généalogique de la famille Jouin.....	341
2. Henry Jouin et Mongazon.	342
4. David d'Angers dans la presse.....	347
5. Articles d'Henry Jouin dans les Mémoires de la Société d'Angers.	347
6. Liste des membres de la Commission de l'Inventaire entre 1874 et 1879.....	350
7. Analyse de la composition de la Commission de l'Inventaire entre 1874 et 1879.	354
8. Analyse quantitative des réunions de la Commission de l'Inventaire.....	355
9. Commission départementale de l'Inventaire en Maine-et-Loire.....	356
11. Préparation de l'exposition des musées de province de 1875.....	360
12. Préparation de l'exposition des Portraits nationaux de 1878.	360

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Photographie de la famille Jouin.....	362
Figure 2. Musée des beaux-arts d'Angers : vues de la galerie David.....	363
Figures 3. Œuvres de David d'Angers.....	364
Figure 4. La statue de David d'Angers par Louis-Noël.	365
Figures 5. Vues de l'Exposition universelle.	366
Figures 6. Les deux triptyques de l'exposition des Portraits nationaux.	368
Figures 7. La journée du 30 juin 1878.....	369

TABLE DES MATIERES

L'ART ET LES PROVINCES : UNE MOSAÏQUE NATIONALE.

Avant-propos.....	5
Remerciements	7
Introduction.....	9
Première partie. Célébrer David d'Angers, génie local et artiste national.	21
Chapitre premier. La petite patrie, lieu d'incarnation du patrimoine.	23
A. Une famille angevine catholique au XIX ^e siècle.	23
1. La place de la mère dans la famille d'Henry Jouin.....	23
2. Un fort engagement catholique et social.	28
B. Une histoire de l'art patriotique.	33
1. La pédagogie de la petite patrie.	34
2. L'histoire de l'art national : naissance d'une discipline.....	36
C. Une histoire héroïque de l'art.....	38
1. Philosophie de la critique d'art chez Henry Jouin : l'art moral.....	39
2. La biographie d'artiste au XIX ^e siècle.	41
Chapitre II. Le musée d'Angers : patrimoine et mémoire locale.	46
A. L'empreinte de David d'Angers dans l'environnement angevin.	47
1. Historiographie de David d'Angers.	48
2. Implantation locale de la mémoire de David.....	51
3. Le sanctuaire de la mémoire du sculpteur : la galerie David.	53
B. Exalter la mémoire de l'artiste : Henry Jouin à l'école d'Émilie David d'Angers.	56
1. Émilie David : la place de la veuve.....	56
2. Exalter la mémoire du héros local.	60
3. Faire connaître David, publier ses œuvres.....	64
C. Le musée : patrimoine local, instrument social et foyer patriotique.	66

1. La pratique du catalogue dans les musées de provinces.	67
2. Le catéchisme de l'art angevin : la notice du musée d'Angers.	72
3. Les sources de Jouin : mémoire et histoire.	76
Chapitre III. Ériger un monument littéraire national à David d'Angers.	82
A. Un <i>monument</i> à David d'Angers.	82
1. Écriture et sculpture.	83
2. Biographie et statuomanie.	86
3. Une mission divine ?	90
B. Faire connaître David d'Angers.	92
1. La biographie de David d'Angers par Henry Jouin.	92
2. Les sources : le cercle des intimes.	95
3. Une <i>imposture</i> ?	100
C. Un artiste national ? La réception de l'ouvrage.	104
1. L'apparition du spécialiste.	105
2. Dépasser l'échelle locale : la consécration de l'Académie.	108
3. Heurs et malheurs de la biographie de David d'Angers.	111
Deuxième partie. Conserver le patrimoine des provinces : centraliser le fragmentaire.	117
Chapitre IV. Patrimoine et sociétés savantes en province.	119
A. Pratiques d'érudition locale.	119
1. Régionalisme culturel et décentralisation intellectuelle.	120
2. Albert Lemarchand et Henry Jouin : nouvelle sociologie d'érudits.	123
3. La publication des travaux d'Henry Jouin dans la presse locale.	125
B. La commune, point de départ de l'enquête historique.	127
1. La commune et l'État.	127
2. L'administration culturelle locale : un statut enviable.	130
C. La Société d'agriculture, sciences et art d'Angers.	134
1. L'élection et l'activité d'Henry Jouin à la Société d'agriculture d'Angers..	135

2. L'encouragement donné à la recherche sur David d'Angers.....	139
Chapitre V. Fédération centrale des sociétés savantes : l'un et le multiple.	143
A. Les instigateurs : des provinciaux égarés à Paris.	143
1. Le modèle de Philippe de Chennevières.....	143
2. Henry Jouin à la direction des beaux-arts.	146
3. Éléments de contexte : le réseau angevin et l'environnement politique. ...	149
B. La direction des beaux-arts et les départements.	151
1. Le <i>système</i> des beaux-arts.	152
2. L'art et la république.	155
3. La politique de Chennevières : le discours aux sociétés savantes en 1877.	159
C. Organiser un réseau.....	161
1. Les congrès des sociétés savantes.	161
2. Un contrôle centralisé.....	164
3. Les beaux-arts au rang des sociétés savantes : le Comité des beaux-arts des départements.	166
Chapitre VI. L'Inventaire : recenser les patrimoines de la nation.	172
A. Genèse : la Commission de l'Inventaire, une institution parisienne.....	172
1. La constitution de la commission : le rêve de Chennevières.	173
2. L'arrivée de Jouin au service de l'Inventaire.....	177
3. Fonction publique et administration au XIX ^e siècle.	181
B. Fonctionnement : du local au national.	184
1. La « miniaturisation » de l'Inventaire : faire participer les provinces.	185
2. Les commissions départementales : une décentralisation impossible.	188
3. Henry Jouin mandataire en Anjou pour l'Inventaire.	192
C. Résultats : dénombrer pour conserver.	195
1. Présentation de l'entreprise et des publications obtenues.	195
2. La nouvelle notice du musée d'Angers : un catalogue local sur le modèle de l'Inventaire national.	197
3. Pour une loi de sauvegarde du patrimoine.	201

Troisième partie. Exposer l'art national : la mosaïque provinciale.....	211
Chapitre VII. Amateurs et musées dans les provinces.	213
A. L'amateur d'art et sa collection.....	214
1. Qui est l'amateur ?	214
2. L'amateur dans la cité.....	218
B. Les musées de province et la capitale.	220
1. Un poste parisien au service de la petite patrie.....	220
2. L'obtention de dons d'œuvres des artistes parisiens.	222
C. Henry Jouin donateur : la consécration de l'amateur.	225
1. Les donations privées dans les collections des musées de province.	225
2. Le « Cabinet d'un amateur angevin ».	227
3. Henry Jouin, un amateur du XIX ^e siècle.	230
Chapitre VIII. Les visages de l'art français.	233
A. À la recherche de l'art national.	233
1. Une histoire archivistique de l'art.	233
2. La Société de l'histoire de l'art français.	237
B. Pour une exposition physiognomique de l'art français.	240
1. La longue gestation du musée des portraits d'artistes.....	241
2. Le projet d'exposition des œuvres des provinces en 1875.....	244
C. Une « galerie de famille » à l'Exposition universelle de 1878.....	249
1. État des sources et de l'historiographie.	249
2. Un double enjeu républicain et international.	252
Chapitre IX. L'art des provinces sur la scène internationale.	255
A. Les Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878.	255
1. Enseigner le développement de l'art français.	256
2. Le recours aux provinces.....	260
B. Une exposition introuvable.	264
1. Pas de place pour les Portraits.....	265
2. Des difficultés de toute nature.	268

C. Un échec relatif : les progrès pour l'histoire de l'art.	271
1. Les attributions : aux sources de l'art français.....	272
2. Bilan de l'exposition des Portraits nationaux.....	275
Conclusion.....	281
État des sources.....	286
A. Sources manuscrites.	286
B. Sources imprimées.	291
Bibliographie.....	298
Pièces justificatives	332
Annexes.....	341
Illustrations.....	362
Index des noms de personnes	371
Table des annexes	374
Table des illustrations.....	375
Table des matières.....	376