

UN ITINÉRAIRE ATYPIQUE AU XIX^e SIÈCLE: LA CARRIÈRE DU PEINTRE HENRI GERVEX (1852-1929)

(Em português p. 154)

Gérard Monnier

Beaucoup de travaux universitaires, depuis une vingtaine d'années, interrogent la carrière de l'artiste, cherchent derrière les événements et la chronique les structures d'une relation entre la production artistique et la vie sociale, entre les institutions et les pratiques. Si la question a été d'abord "comment travaille l'artiste?", dans une perspective traditionnelle – "la vie et l'oeuvre" –, l'enquête devient, lorsque la question est posée à une population d'artistes, considérée dans son ensemble, une question de sociologie historique, non pas l'étude d'une collection de carrières individuelles, mais l'étude des ensembles homogènes qui se dégagent, que je propose de nommer des "systèmes de carrière". Et de cette question de sociologie historique, on passe à la question, plus délicate, de savoir s'il y a des rapports, et lesquels, entre l'évolution, la transformation des "systèmes de carrière" et les oeuvres d'art elles-mêmes. J'ai mis en place dans un livre récent quelques-uns des apports de cette histoire sociale de l'art, qui questionne la carrière des artistes ¹.

Cette approche de la carrière d'un artiste est maintenant un élément classique, et les points de vue de l'historien de l'art et du sociologue se complètent pour étudier et documenter les innombrables aspects de cette relation de la pratique artistique avec le "monde de l'art". Au XIX^e siècle la carrière se différencie fortement, d'un artiste à un autre: chacun sait ce qui différencie la carrière d'un lauréat au prix de Rome, Bouguereau, par exemple, d'un artiste indépendant, comme Cézanne. On a donc commencé par opposer schématiquement la carrière académique, ponctuée par les honneurs, les récompenses au Salon, les commandes publiques et l'accès à un poste de professeur à l'École des Beaux-arts, à la carrière difficile des peintres "indépendants", en difficultés endémiques avec le jury du Salon, vendant peu, et mal. Et puis survenait un renversement, le succès d'un art nouveau, celui des impressionnistes, une "révolution", comme on disait encore en 1974, les pompiers à la trappe, les modernes, un jour, au musée. Il a fallu revoir ce

schéma. En commençant par faire une place aux marchands, qui, après 1880, sont de vigoureux partenaires des artistes, prenant en main leurs affaires, organisant des expositions qui sont des événements, comme celle de Rodin et de Monet, ensemble, chez Georges Petit en 1890. Et puis on constate que Monet a fait fortune, assez pour acheter sa propriété de Giverny, qu'un peintre pompier comme Bouguereau donne en fait tous ses soins à une clientèle de collectionneurs américains. Bref, la typologie simpliste qui oppose la carrière académique à l'aventure des "indépendants" ne tient pas. Et un peintre à la réussite brillante, Henri Gervex, fait une carrière atypique: dans sa carrière, comme je le montrerai, on ne trouve ni Prix de Rome, ni marchand.

Deux auteurs américains, Cynthia et Harrison White, dès 1965, ont les premiers observé la situation avec un regard nouveau². Ils ont montré que la transformation de la peinture dans le dernier tiers du XIX^e siècle est en relation avec un phénomène de trop plein, avec une crise quantitative: trop d'artistes, beaucoup trop de peintres, pour un Salon devenu trop petit, pour des commandes trop peu nombreuses (peinture "historique" ou religieuse, ou portraits); et bien que que partout alors la peinture soit à la mode, que les Sociétés des amis des arts multiplient les expositions dans les départements, et que la nouvelle clientèle achète des tableaux, achète de plus en plus de tableaux, mais d'autres tableaux, des paysages, encore des paysages, de Corot à Boudin et à Loubon.

Les conséquences de cette crise quantitative sont multiples. C'est d'abord sur les dispositifs de la vie artistique, sur le Salon, avec la fin, en 1880, du Salon unique, ingérable par l'État, au profit des Salons multiples, tenus par des artistes (le Salon des Artistes Français à partir de 1881, le Salon des Indépendants, à partir de 1884), tenus par des artistes soucieux de succès commercial et aidés par des grands collectionneurs (le Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, résultat d'une scission en

1890 de la Société des Artistes Français, scission emmenée par Meissonier, Puvis de Chavanne, Rodin), ou encore tenus par des amis des arts, associés aux artistes (le Salon d'Automne, à partir de 1903). C'est la fin de l'exclusivité du Salon dans la reconnaissance sociale des artistes, dans la construction d'une hiérarchie professionnelle contrôlée par le jury et ses récompenses; il est symptomatique que le Salon des Indépendants se proclame "sans jury ni récompense".

La crise quantitative comporte en réalité des disparités qualitatives: s'il y a plus de tableaux, il n'y a pas davantage de commandes. Ce n'est pas "plus de grandes machines historiques", ce n'est pas "plus de portraits", mais c'est "plus de tableaux tout faits", "prêts à emporter", vendus avec leur cadre; dans ce changement, les tableaux de paysage occupent une place grandissante, un changement amorcé dès la période de la Révolution, avec la libération du salon de la tutelle corporative de l'Académie, qui contrôlait la quantité de la production. A partir des années 1850, la pression des tableaux offerts à la vente diminue le rôle du Salon, renforce le rôle du marchand, appuyé sur le critique. Illustre cette évolution le cas exemplaire de *L'Angélu* de Millet, un tableau qui n'est jamais exposé dans un Salon, qui fait une carrière commerciale brillante (vente aux enchères, enjeu national, etc), qui devient un événement, et cependant totalement hors du contrôle du Salon et de son jury. C'est l'avènement du marchand puissant, appuyé sur les facilités que lui octroient les banques, organisé en réseau international, c'est l'avènement du "critique influent", pour reprendre le titre récent d'un ouvrage récent de Jean-Paul Bouillon, c'est l'avènement du couple marchand I critique, qui va dominer la vie artistique en France jusqu'aux années 1950³.

Autre conséquence, le déplacement des événements artistiques, qui ont été longtemps situés au Salon on connaît les tableaux manifestes, de Delacroix à Courbet, à Manet, à Couture, à Bouguereau (sa *Jeunesse d'Apollon*) Ces grands manifestes vont se déplacer en dehors du Salon l'art monumental, l'art public (comme dit Charles Blanc), devient événement. Cela est clair avec les *Bourgeois de Calais*, de Rodin, et cela n'a pas cessé jusqu'à nos jours avec, pour s'en tenir à Paris, l'emballage du Pont Neuf par Christo, les statues de Botero sur les

Champs-Élysées. Événement, ou même plus, lorsque l'art public devient un objet de scandale, comme le *Balsac* de Rodin, et aujourd'hui le fameux travail de Buren au Palais-Royal. C'est d'ailleurs Buren, dans un texte de 1987, qui établit que le Salon du XIX^e siècle, avec un public énorme, était un lieu où "glisser des idées modernes mettait en cause le statu quo, l'officialité du moment". Aujourd'hui ce lieu est l'espace public, officiel, où le scandale arrive; l'irruption de l'art dans l'espace public, sur une place, stimule l'opinion, entraîne un débat d'idées, équivalent aux batailles qui accompagnaient autrefois le Salon⁴.

Les conséquences sont considérables pour la vie sociale des artistes, libérés du rapport contraignant avec le Salon, libérés par le marchand (à partir de 1907 Kahnweiler s'occupe de tout pour Picasso et Braque); et il arrive que par le marché, ou par l'entreprise de travaux d'art, comme nous verrons avec Gervex, découle la réussite financière, éclatante pour quelques-uns. Cela conduira à l'indépendance de l'artiste moderne, affranchi d'un quelconque rôle social, d'une carrière structurée en relation avec des institutions, autonomie qui lui permet même de s'affranchir de la résidence à Paris; ainsi Matisse, qui s'installe à Nice à partir de 1917, mais sans jamais y jouer un rôle social identifiable.

Et tout cela avec l'incidence qu'on imagine sur la variation du degré de réussite des artistes. La commande unifiait les prix; la réputation de l'artiste ne comptait pas, la commande était égalitariste, impliquait des talents standards en raison d'une valeur d'usage indiscutable – la fidélité de l'image du navire, l'agrément d'une peinture décorative, la ressemblance d'un portrait – et variait les prix en fonction de la dimension des oeuvres. Le marché au contraire établit une gamme de prix différenciés, face à des partenaires qui spéculent sur la plus value, due à l'artiste, à son talent, à la mode, à la pression faite par la rareté du produit. A la valeur d'usage de l'art tend à se substituer une valeur spéculative.

C'est une rupture considérable dans l'unité de l'art: le succès du tableau prêt à emporter met en question la hiérarchie des compétences, tributaire elle-même d'une hiérarchie des sujets. La primauté donnée dans les compétences de l'artiste aux techniques du dessin du corps, et à la composition imaginaire des actions collectives, nécessaires à la grande peinture d'histoire, entre en désuétude. Cette

crise n'a pas son équivalent dans la sculpture, qui continue, et longtemps, à fonctionner surtout sur la base de la commande de travaux. Avec des conséquences différenciées sur les instances de formation: les enjeux de l'École des Beaux-arts et de la carrière académique (Prix de Rome, etc) sont disqualifiés pour les peintres après 1900, au point que, en toute impunité, et avec des résultats éclatants, l'École des Arts décoratifs à Paris l'emporte sur l'École des Beaux-arts à partir des années 1920 pour ce qui est de la formation des peintres. Ces enjeux restent réels pour les sculpteurs, tenus longtemps (jusqu'aux années 1950) à organiser leur carrière en fonction de la commande privée ou publique, et non pas d'un marché de la sculpture-objet, tenu par l'édition des petits bronzes, par des sculpteurs industriels (comme Frémiet).

En découle la crispation des artistes académiques sur des bases conservatrices, brutalement défensives, avec des aspects corporatifs évidents occuper sans concession le terrain acquis, écarter la photographie comme art des institutions artistiques (manifeste de 1862), et avec succès, pendant pratiquement un siècle; limiter l'accès à l'École des Beaux-arts, en refoulant le plus longtemps possible l'entrée des femmes à l'École des Beaux-arts, car elles sont des concurrentes sur un marché (de l'art académique) saturé. Garder le privilège du concours pour le Prix de Rome (qui produit des "pensionnés de l'État"), ouvert à des étudiants prolongés. Gagner du temps, retarder l'échéance, une bataille qui dure jusqu'en 1905 (pour l'entrée des femmes à l'École des Beaux-arts), jusqu'en 1970 pour le Prix de Rome.

Cela ne va pas sans une mise en question du rôle de l'État dans la vie artistique, à partir de 1880; longtemps considérée comme une démission de l'État, notamment par Jeanne Laurent, il s'agit plutôt d'une mise à l'écart du rôle de l'État, paradoxale d'ailleurs, au moment où la République s'attache à définir de façon très neuve, entre 1880 et 1914, une nouvelle doctrine sur le rôle de l'État dans les institutions de la culture: "l'art libre dans un Etat protecteur" ⁵. Mais à un moment où les données changent, ce rôle de l'État revient, Si on schématise la situation, à arbitrer fictivement, sur le terrain des institutions (le Salon, les encouragements de l'État), entre des organismes corporatifs

obsolètes mais puissants (l'institut), qui ont besoin des institutions, et des artistes indépendants, producteurs d'objets, qui ont leur place sur le marché, qui produisent des marchandises, et qui n'ont plus besoin des institutions.

L'étude de la carrière des artistes, au temps du marché triomphant, néglige de prendre en compte la particularité des "travaux sur commande" et des "entreprises spéculatives" sur l'art, ces catégories de la pratique qui méritent attention. La carrière de Henri Gervex (1852-1929) se prête à cette observation ⁶. La réussite de ce peintre, dans les premières décennies de la Troisième République, est brillante; ses succès économiques et sa promotion sociale sont attestés par ses biographes, qui nous montrent un artiste hôte et proche des magnats de son temps, admis dans le monde, fréquentant les élites nationales et internationales. Les contemporains ne s'y étaient pas trompés, qui voyaient en Gervex un exemple du succès mondain et financier. Sous les traits de Fagerolles, le peintre que Zola dans *L'oeuvre* identifie à Gervex et à sa réussite, le romancier dresse un constat plein d'évidence Fagerolles habite avenue de Villiers dans un hôtel particulier, et il peint des portraits à "dix mille francs" ⁷.

En dehors de l'attrait qu'exerce cette réussite, jusqu'à présent la question de la carrière de Gervex ne s'est pas imposée à ses historiens. Or l'itinéraire que suit Gervex est original, et ne correspond pas aux schémas habituels. En effet, la carrière de Gervex n'est pas la carrière des notables du système académique, elle n'est pas non plus en relation avec le nouveau binôme du marchand/critique, qui domine l'activité des peintres après 1880.

Henri Gervex entre à 19 ans dans l'atelier de Cabanel (1832-1889), et y reste cinq ans. Elève d'un maître en vue à l'École des Beaux-arts, son statut est cependant ambigu; il ne fait pas une carrière académique, ne se présente pas au concours de Rome, etc. Mais cependant il obtient à 21 et 22 ans ses premiers succès au Salon avec des envois résolument académiques par le sujet, l'interprétation et la facture. Après 1876 (le peintre a 24 ans), tout le reste de sa carrière est en marge du système académique. Il ne sera pas professeur à l'ENBA, et, lorsqu'il sera élu, le 13 décembre 1913, à l'Académie des beaux-arts, c'est au terme de sa carrière (il a 61 ans), et à un moment où déjà sa position dans la

société artistique n'est plus que relative à des succès déjà éloignés il s'agit d'une sorte d'élection "commémorative", qui n'a joué aucun rôle dans sa carrière, et qui n'est plus en phase avec l'importance du peintre.

Si cet itinéraire n'est pas celui d'un artiste académique, il n'est pas davantage celui d'un artiste en rapport étroit et constant avec les marchands de tableaux; Vollard dans ses *Souvenirs d'un marchand de tableaux* mentionne Gervex comme un interlocuteur, mais pas comme un peintre avec lequel on traite des affaires. Le bilan de ses relations avec les marchands est très mince, et s'articule en trois épisodes, dont aucun n'a de portée d'ensemble. En 1878, il utilise de façon ponctuelle les services d'un marchand pour exposer son *Roua*, qui fait scandale, après l'exclusion par Turquet, secrétaire d'État aux Beaux-arts, et "avec la complicité tacite du jury du Salon", de la toile du Salon de 1878; il accepte l'offre d'un marchand de tableaux de la Chaussée d'Antin, qui exhibe le tableau défendu dans sa galerie, "et pendant trois mois ce fut un défilé ininterrompu de visites avec une queue de voitures stationnant jusqu'à l'Opéra" ⁸. En 1905, une exposition personnelle est organisée chez Georges Petit; c'est une sorte de rétrospective, d'un "favori d'antan de la louange parisienne" ⁹. A cette occasion la critique établit que les oeuvres anciennes sont absentes, car souvent encore chez leur propriétaire. En 1924, quelques années avant sa mort enfin, on note une exposition de petits paysages à la galerie Charpentier.

Si la carrière de Gervex n'est ni une carrière académique traditionnelle, ni une carrière commerciale, les ressorts essentiels sont donc ailleurs. Ils sont dans la combinaison de l'exposition de tableaux au Salon avec une production de tableaux et de travaux d'art divers qui, après une phase initiale d'attente, sont soit des réponses à des commandes, soit des réalisations préfinancées. A la différence des peintres qui préparent un ensemble de tableaux pour la vente à un marchand, en lots ou sous forme d'envoi régulier, ou pour la vente au terme de l'exposition dans une galerie, la production de Gervex suit un cheminement différent, dans lequel le Salon a une place majeure. Cette relation de Gervex avec le Salon est, dès l'origine et dans la durée, forte et constante. Gervex fait des envois au Salon de 1873 à 1879, puis au Salon de la Société

des Artistes Français, de 1880 à 1888, à l'exposition centennale de 1889 (membre du jury, huit tableaux), puis, à partir de 1890 au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, et, à nouveau, en 1922 et 1923, au Salon de la Société des Artistes Français.

Ses débuts au Salon (1873 et 1874) ne peuvent pas être plus brillants; au Salon de 1873, il expose la *Baigneuse endormie*, tableau acheté par l'Etat au Salon de 1874, le *Satyre Jouant avec une bacchante* est l'objet d'une récompense (médaillon de seconde classe); acheté lui aussi par l'Etat, il est exposé au Luxembourg. Ces débuts combinent les récompenses par le jury du Salon et l'achat des envois par l'Etat, qui assurent au peintre une notoriété précoce, et attirent l'attention de la critique. L'année suivante, en 1875, la critique en effet soutient avec énergie l'artiste, et réclame déjà pour lui le "rappel de médaille".

Dans la phase suivante, qui débute en 1876, c'est par une sorte de tableau-manifeste (dans une tradition bien établie dans l'histoire du Salon) que Gervex change complètement de thème et de style, et avec un immédiat succès. En 1876, Gervex envoie au Salon un grand tableau, "réaliste", *l'Autopsie à l'Hôtel-Dieu*, qui attire l'attention approbative de la critique; le jury accorde la seconde médaille, donc le bénéfice à vie du "hors concours", une récompense que conforte enfin l'achat par l'Etat. En 1877, la veine des grands tableaux se poursuit avec *La Communion à l'église de la Trinité*, exposé au Salon, acheté par l'Etat.

Dans les années suivantes, plusieurs de ses envois au Salon font scandale, avec des retombées importantes sur l'image publique et populaire du peintre le tableau *Roua*, en 1878, admis au Salon, et décroché sur intervention de Turquet secrétaire d'État aux Beaux-arts, et la *Femme au masque*, Salon de 1886, qui conduit le peintre à se battre en duel contre un mari jaloux, convaincu d'avoir reconnu son épouse dans la dame représentée, et qui l'implique dans un procès.

En tenant compte du statut et du destin économique de chaque Oeuvre, l'ensemble de la production de Gervex se répartit ainsi, en suivant un ordre chronologique, en quatre phases. On trouve en premier lieu la période des succès au Salon, consacrés par les achats de l'Etat, de 1873 (le peintre a 21 ans) à 1877. Une seconde période, à partir de 1875, et qui chevauche en partie la première, est

celle des commandes, qui sont, dans l'ordre chronologique des portraits, à partir de 1875 (le peintre a 23 ans), très nombreux, dont une sélection est régulièrement exposée au Salon. Plusieurs de ces portraits ont la qualité d'un témoignage sur l'actualité de la vie sociale, comme les portraits de groupe, et à ce titre ils peuvent tenir leur place au Salon, avec l'importance narrative d'un tableau de genre. Mais, en tant que portraits de groupe, ce sont des commandes: la commande de son portrait par le docteur Jules-Emile Péan (1830-1898) est à l'origine du tableau exposé sous le titre *Avant l'opération* (Salon de 1887); Joseph Reinach commande le brillant portrait de groupe qui réunit les journalistes républicains dans *A La République Française* (Salon de 1890).

Une troisième période, à partir de 1880 (le peintre a 28 ans), correspond à des travaux de décoration à destination architecturale; les donneurs d'ouvrage sont d'abord les villes (ville de Paris, en 1880, après concours, ville de Neuilly en 1902), puis les instances de l'Etat, dont les commandes, sont commémoratives: la *Distribution des récompenses au Palais de l'industrie* (après l'exposition de 1889), le *Banquet des Maires* (après l'exposition de 1900). Dans ce domaine, il y a aussi des commandes d'ordre privé: le décor pour l'Opéra-Comique (1893), le plafond pour l'hôtel particulier de Dufayel (1906), pour le restaurant de la gare de Lyon (PLM, 1901), et les images mondaines, véritables portraits de groupe, que commandent Mourrier, propriétaire de restaurants de luxe (1905, puis 1909), et le couturier Paquin (1905). Viennent ensuite, à nouveau, des commandes de l'Etat (1907, pour l'Élysée, puis 1922, pour Strasbourg).

Une quatrième période, à partir de 1889 (le peintre a 37 ans), correspond à des travaux d'art préfinancés, avec deux importants chantiers. Le *Panorama du siècle*, avec Alfred Stevens (1828-1906), est une oeuvre collective (20 x 120 m.) qui sera exposée de 1889 à 1896, et qui décrit, à travers ses principales figures, le siècle qui débute par les États Généraux et qui s'achève par Sadi Carnot. Mais tout dépend de la capacité de l'artiste à mobiliser de gros moyens: "Aussitôt que l'idée me parut mûre, et que j'eus fait les premières esquisses, je jetai les yeux autour de moi pour trouver les capitalistes (...) Il me fallait 500 000 F pour mettre l'affaire debout" ¹⁰. Ce panorama résulte donc de la création d'une "Société

anonyme de l'histoire du siècle", au capital de 325 000 F divisé en 65 actions de 5000 F. par actions: Les statuts précisent que les bénéfices nets seront répartis "moitié aux actionnaires moitié aux fondateurs; la moitié revenant aux fondateurs est attribuée savoir: à Monsieur Stevens pour un quart, et à Monsieur Gervex pour trois quarts" ¹¹. Ce schéma de production caractérise ce qu'il convient de nommer l'artiste-entrepreneur, (au sens que les économistes donnent à la notion d'entreprise); on peut y voir le terme d'une évolution qui a commencé avec la fameuse "exposition payante" des *Sabines* de David, et qui s'est poursuivie par, notamment, les "panoramas". Le *Couronnement de Nicolas II* (Moscou, 1896), est préfinancé par un belge, collectionneur de Gervex, Marlier, qui verse au peintre, en mai 1896, la somme de 10 000 F, un acompte, qui permet un premier voyage en Russie. C'est Marlier aussi qui organise l'exposition de la toile (8 x 10 m) dans le pavillon russe au Trocadéro, où elle est montrée comme une attraction, mise en scène dans une reconstitution de la cathédrale russe de l'Assomption, avec la musique et les chœurs de la chapelle russe de la rue Daru ¹². Le peintre recevra d'autres acomptes et des mensualités "d'une moyenne de 2300 francs jusqu'en 1900" ¹³. En 1901, le peintre et son commanditaire conduisent le tableau à Saint-Petersbourg, où il est à nouveau exposé en public, avec un grand succès. Mais, au lieu de débiter une carrière d'attraction payante (ce qui est le premier projet de Gervex), le tableau est acheté par le tsar 100 000 roubles, soit la somme considérable de 260 000 F. Le bilan financier de cette véritable entreprise n'est pas connu, mais tout laisse à penser que ce fut un succès très important.

On le constate: il n'y a aucune place dans cet itinéraire pour le marché de tableaux, au sens du tableau prêt à emporter, disponible chez un marchand pour une clientèle privée. C'est seulement après 1920 que quelques paysages, de petit format, très marginaux dans la carrière de Gervex, relèvent cette catégorie. Par contre ce qui importe est la relation constante avec les instruments de l'opinion, avec la presse, dont l'attention est relative à la qualité de l'information que délivrent la plupart des tableaux de Gervex; et la valeur d'usage ne se confond-elle pas ici avec cette actualité de l'information ?

Dans les commentaires actuels sur Gervex, domine la question sur la situation de l'artiste, relative à ses contemporains; est-il un "pompier" parmi d'autres ? un médiateur de la modernité ? un mélange de Cabanel et de Manet ? Pour Zola, le peintre Henri Gervex est un transfuge: "(il est) avec M. Bastien-Lepage à la tête du groupe des artistes qui se sont détachés de l'École pour venir au naturalisme"¹⁴. Nous avons regardé Gervex avec un autre point de vue. D'une certaine façon; on peut se demander s'il n'est pas un précurseur de situations actuelles, Si on met sa démarche en relation avec celle de Daniel Buren aujourd'hui: Buren, qui s'est fait connaître au Salon (en l'occurrence le Salon de la jeune peinture), qui a trouvé ailleurs que dans le marché du tableau l'axe de gravité de sa démarche, qui serait dans les commandes d'installations éphémères (l'équivalent du panorama), et dans l'art public.

C'est bien sur cette question, paradoxale, que je voudrais conclure mon propos. La carrière de l'artiste est ici à la fois celle d'un producteur de marchandises, d'un interprète de commandes et d'un entrepreneur de travaux d'art. L'intérêt de ces notions est en fait actuel. La notion de carrière, qui semble dater d'une période lointaine et révolue, celle des mécènes, des périodes de l'art de cour ou, plus près de nous, sous la Troisième République, et de ce qu'on persiste quelquefois à nommer un "art officiel", qui implique la commande publique répétée, est en fait pertinente aujourd'hui, puisque les artistes, auxquelles pouvoirs publics passent à nouveau commande, sont à nouveau proches des écoles des Beaux-arts, dont ils sont souvent issus; ce schéma complète, dans une figure symétrique, la place dominante et même exclusive qu'occupaient dans l'histoire de l'art contemporain les oeuvres faites à l'initiative de l'artiste. Prenons garde que le musée, avec toute la force actuelle de l'institution, en présentant toutes les oeuvres comme les éléments équivalents d'une collection, ne réduise à l'excès les distinctions entre les catégories, et ne parvienne à effacer la différence des pratiques; or ces distinctions et ces différences importent, pour le biographe de l'artiste, pour l'approche contextualiste de sa démarche, et, je le crois, pour le sens même des oeuvres.

Gérard Monnier

Centre de Recherche Interuniversitaire sur
l'Art Contemporain (CIRHAC)
Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne).

La carrière d'Henri Gervex (1852-1929)

- 1852 Naissance à Montmartre le 10 septembre 1852 d'Henri Gervex, fils d'un *facteur* de piano parisien.
- 1867 Début d'une formation d'artiste peintre; est successivement élève de Brisset prix de Rome en 1840), puis, de 1871 à 1876, à l'École des Beaux-arts, d'Alexandre Cabanel (1823-1889). Ne se présente pas au concours pour le prix de Rome. Habite Montmartre.
- 1873 Envoi au Salon de la *Baigneuse endormie* (achat de l'Etat).
- 1874 Au Salon: *Satyre jouant avec une bacchante* (médaille de seconde classe, achat de l'Etat; exposé au Luxembourg).
- 1875 Au Salon: *Diane et Endymion*, *Job*, et un portrait.
- 1876 Au Salon: *Autopsie à l'Hôtel-Dieu* vaut "rappel de médaille" et donc la qualification de "hors concours". Fréquente Manet, Degas, Renoir, etc. HO figure dans le *Bal du Moulin de la Galette*.
- 1877 Au Salon: *IJI Communion à l'église de la Trinité*.
- 1878 Au Salon: plusieurs portraits, *et Rolla*, décroché sur ordre de Turquet, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-arts, exposé ensuite pendant trois mois chez un marchand de tableaux, près de l'Opéra.
- 1879 Au Salon: *Portrait de Mlle V.*, et *Retour de bal*. Attitude favorable de Zola: "un tableau très véridique (...) une victoire de la peinture naturaliste". Concours pour le décor de la mairie du XIX^e arrondissement. Réside rue de Rome, dans le V111^o arr.
- 1880 Au Salon: *Souvenir de la nuit du 4* (4 décembre 1851, d'après *Les Châtiments* de V. Hugo). Commande des décors de la mairie du XIX^e arr.
- 1881 Membre du jury du Salon; Manet admis (*Portrait de Pertuiset, chasseur de lions*, 20 médaille); Manet, chevalier de la LH.
Au Salon: *Le mariage civil* (pour la mairie du XIX^e arr.)
Commande d'un décor pour le Crédit de France.
Expose *Retour de bal* au Salon des beaux-arts de Bruxelles.
- 1882 Chevalier de la LH. Achève les décors pour la mairie du XIX^e arr.
- 1883 Expose à Oand, à Munich.
- 1884 Participe à l'organisation de la rétrospective Manet à l'ENSBA. Fréquente Blanche, Maupassant, etc.
- 1885 Enseigne à l'Académie La Palette, fondée par Henri Wallet et Roil. Au Salon: *Une séance du jury de peinture*.
- 1886 Au Salon: *La femme au masque*. *Le Bal de l'Opéra*
- 1887-1888 Nombreux portraits au Salon: *Avant l'opération* portrait du docteur Péan, à l'hôpital Saint-Louis). Préparation avec Alfred Stevens du Panorama *Histoire du siècle*.
- 1889 Officier de la LH. Membre du jury de l'Exposition centennale de l'art français. Présentation I exploitation du *Panorama du siècle*. (140000 visiteurs en 1889).

- 1890 Participe à la scission du Salon de la Société des artistes français, aux côtés de Meissonier, Puvis de Chavannes, Rodin. Expose au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts: des portraits et *A la République française*, une commande de Joseph Reinach, directeur du journal.
- 1891 Au Salon de la Nationale: nbx portraits, et *La musique*, un plafond pour l'hôtel de ville de Paris. Commande de l'Etat pour le Musée de Versailles: la *Distribution des récompenses au Palais de l'Industrie* (achevé en 1897).
- 1892-1894 Aux Salons de la Nationale: nombreux portraits.
- 1895 Réside bd Malesherbes. Décor pour la salle de physique de la Sorbonne.
- 1896 Fin de l'exploitation du *Panorama du siècle*, découpé et mis en vente par fragments Voyage en Russie; assiste au couronnement de Nicolas II à Moscou.
- 1897 Expose au Salon de la Nationale: la *Salle de Physique*, et de nbx portraits. 1897 Expose au Salon de la Nationale *La distribution des récompenses au Palais de l'Industrie(...)* Commande de panneaux pour le foyer de l'Opéra comique.
- 1898 Séjourne en Russie.
- 1899 Au Salon de la Nationale: esquisse pour le *Couronnement de Nicolas II*, les panneaux pour le foyer de l'Opéra comique, et de nombreux portraits.
- 1900 A l'Exposition Universelle, expose le *Couronnement de Nicolas II* (pavillon de l'Asie russe au Trocadéro), la *Distribution des récompenses au Palais de l'Industrie. Défilé des colonies françaises devant le Président Carnot*. Commande du *Banquet des maires*, pour commémorer le banquet offert par le Président Loubet aux maires de France.
- 1901 Voyage en Russie pour présenter le *Couronnement de Nicolas II*, installé à Saint-Petersbourg.
- 1902 Au Salon de la Nationale: le *Banquet des maires*, et des portraits. Commande d'un décor pour la mairie de Neuilly.
- 1903 Au Salon de la Nationale: des portraits.
- 1904 Au Salon de la Nationale: décor pour la mairie de Neuilly.
- 1905 Rétrospective Henri Gervex Galerie Georges Petit. Commande par Mourrier du tableau *Armenonville, le soir du Grand Prix*.
- 1906 Décor de l'hôtel particulier de Dufayel. Au Salon de la Nationale: des portraits. Première candidature à l'institut (à la suite du décès de Jules Breton)
- 1907 Commande du *Cercle de l'île de Puteaux*, exposé au Salon de la SNBA, à côté d'une *Naissance de Vénus*, inspirée de Cabanel. Commande pour le Palais de l'Élysée: *La France accueillant l'Abondance*.
- 1908 Au Salon de la Nationale: l'esquisse du décor de l'Élysée, et des portraits.
- 1909 Au Salon de la Nationale: *Le Précatalan; bois de Boulogne*.
- 1910 Dernière commande décorative: un plafond pour l'escalier de la Cour des Comptes. Peint des paysages, dans la campagne du Perche.
- 1911-1912. Aux Salons de la Nationale: des portraits, et un *Christ au tombeau*. Commandeur de la LH.
- 1913-1914. Aux salons de la Nationale: des portraits. Elu en décembre 1913 membre de l'institut, Académie des Beaux arts.
- 1914-1918 Peint des sujets inspirés par l'actualité: *Le pansement des blessés, le Train des blessés*, etc, sont reproduits dans la presse illustrée. Reçoit la Croix de guerre.
- 1919-1921 Aux Salons de la Nationale: des portraits.
- 1922 Au Salon de la SAF: *La Justice poursuivant le crime*, et des paysages.
- 1924 Expose des paysages, Galerie Charpentier.
- 1929 Meurt à Paris le 7 juin.
d'après le catalogue de l'exposition *Henri Gervex 1852-1929*. Bordeaux-Paris-Nice, 1992-1993.

¹Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris 1995.

²Cynthia et Harrison White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New-York, 1965, traduction française *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, 1991.

³Jean-Paul Bouillon, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France*, Paris, 1990.

⁴Daniel Buren, *Daniel Buren: les écrits*, Bordeaux, CAPO, 1991, vol. III, p.297.

⁵Maurice Couyba, *L'Art et la Démocratie*, Paris, 1902, p. 3.

⁶On suit ici les informations données par Jean-François de Canchy, "Henri Gervex, biographie", dans l'ouvrage *Henri Gervex 1852-1929*, p.

23-83, publié à l'occasion des expositions éponymes, à Bordeaux, à Paris, à Nice, 1992-1993, que nous indiquerons maintenant HG.

⁷Emile Zola *L'oeuvre*, Paris, 1886.

⁸Henri Gervex, Souvenirs, recueillis par Jules Bertaut, Paris, 1924, p.30.

⁹Armand Dayot, *L'art et les artistes*, juillet 1905, p. 232-233.

¹⁰Henri Gervex, Souvenirs, recueillis par Jules Bertaut, Paris, 1924, p.199-200.

¹¹HG, p. 203.

¹²HG, p. 209-210.

¹³HG, p.235.

¹⁴Emile Zola, "Le naturalisme au Salon", *Le Voltaire*, 18 au 22 juin 1880, repris dans *Mon Salon*. Manet. Ecrits sur l'art, Paris, 1970, p. 345.