

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE-FRANCHE-COMTÉ

UFR Sciences Humaines et Sociales
École Doctorale SEPT 491
Centre Georges Chevrier UMR 7366

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne-Franche-Comté
Discipline : Histoire de l'art contemporain

Par
Julie MARASZAK

Soutenance du 9 décembre 2016

Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques autour d'une femme artiste au XIX^e siècle : Eva Gonzalès (1849-1883)

Volume 1

Directeur de thèse
Monsieur Bertrand TILLIER,
Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne

Jury :

Madame Valérie DUPONT

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne-Franche-Comté

Monsieur Alain BONNET

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Grenoble 2

Monsieur François ROBICHON

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Lille 3

Monsieur Pierre WAT

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Julie Maraszak

Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques
autour d'une femme artiste au XIX^e siècle :
Eva Gonzalès (1849-1883)



Fig. I. Louis Galice, *À l'exposition d'Eva Gonzalès*, croquis de visiteurs le jour de l'ouverture, dans Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *La Vie moderne*, 24 janvier 1885, p. 60.

Université de Bourgogne-Franche-Comté

2016

Sommaire

SOMMAIRE	4
AVANT-PROPOS	8
INTRODUCTION	16
I. LE CERCLE FAMILIAL	34
A. UN ENVIRONNEMENT BOURGEOIS, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE.	36
1. Des parents esthètes.	36
2. Le quotidien d'une famille bourgeoise dans la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	52
B. JEANNE ET EVA GONZALES : UNE VIE EN MIROIR.	69
1. Jeanne, sœur cadette et modèle d'Eva.....	69
2. Dans les pas de son aînée, la carrière artistique de Jeanne Gonzalès.....	83
C. HENRI GUERARD, PEINTRE-GRAVEUR ET EPOUX D'ÉVA GONZALES.....	100
1. Un graveur à la personnalité fantasque.....	100
2. La complicité artistique des époux.....	140
II. LES SOCIABILITES ARTISTIQUES D'ÉVA GONZALES	154
A. SA FORMATION ARTISTIQUE.	156
1. Ses premiers pas auprès de Charles Chaplin.....	156
2. Le choix d'Édouard Manet.....	179
B. L'ENTOURAGE DU COUPLE GUERARD.....	207
1. Henri Guérard : graveur et ami d'Édouard Manet.....	207

2.	Les peintres-graveurs de la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	223
C.	UNE ATTIRANCE POUR LES IMPRESSIONNISTES.....	242
1.	Édouard Manet, chef de file de la peinture moderne.	242
2.	Techniques et thèmes impressionnistes dans l'œuvre d'Eva Gonzalès.	256
III. DIFFUSION, RECEPTION CRITIQUE ET POSTERITE DE SON OEUVRE		284
A.	LE PARADOXE DE LA CARRIERE ARTISTIQUE D'EVA GONZALES.	286
1.	La diffusion de son œuvre au Salon.....	286
2.	L'appui des défenseurs et promoteurs de la peinture moderne.....	308
B.	FREQUENTATIONS LITTERAIRES ET EDITORIALES.....	331
1.	Emmanuel Gonzalès : écrivain reconnu et apprécié de ses pairs.	331
2.	La bienveillance du cercle littéraire parisien.....	351
C.	L'ELOIGNEMENT ET LA PERTE.....	372
1.	Le choix d'une vie en retrait.	372
2.	Les promoteurs de sa nouvelle postérité.....	382
CONCLUSION.....		408
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....		420
BIBLIOGRAPHIE.....		428
I.	EVA GONZALES ET SA FAMILLE	430
II.	CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIETE DE LA SECONDE MOITIE DU XIX ^E SIECLE.	438
III.	ENVIRONNEMENT ARTISTIQUE	439

Avant-propos

Eva Gonzalès est plus qu'un sujet d'étude. C'est une découverte, une rencontre. Celle-ci a eu lieu en octobre 2009. Désirant poursuivre mon cursus en histoire de l'art après l'obtention de ma Licence, j'affectionnais depuis mes plus jeunes années une période artistique particulière, les années 1870-1880, marquées par l'impressionnisme. Aussi il ne m'a pas été difficile de choisir ma période de Master : l'art contemporain. Un second élément est alors entré en jeu, mon envie d'étudier l'œuvre et la vie d'une femme artiste, moi qui m'étais passionnée durant mes années de Licence pour les œuvres et les parcours d'Elisabeth Vigée-Lebrun, de Camille Claudel, de Suzanne Valadon, de Sonia Delaunay ou encore de Niki de Saint Phalle. En combinant ces deux éléments, l'impressionnisme et les femmes artistes, plusieurs personnalités sont ressorties, dont les plus célèbres, Berthe Morisot et Mary Cassatt. Ma préférence allait vers la première. Son œuvre, sa relation à l'une de ses sœurs, Edma, à Édouard Manet, dont elle épousa le frère, et plus tard à sa fille Julie, m'attiraient particulièrement. Mais face aux nombreuses études qui lui avaient déjà été consacrées, mon directeur de recherches, Bertrand Tillier, me conseilla de me tourner vers une artiste nettement moins célèbre. Parmi les autres femmes de ma liste figurait « Eva Gonzalès, élève d'Édouard Manet ». Ces mots ont attisé une curiosité réciproque chez Bertrand Tillier et moi-même, et ce jour d'octobre 2009 fut le point de départ de longues années de recherches et d'études sur cette femme artiste.

Nettement moins connue que ses consœurs Berthe Morisot et Mary Cassatt, nous verrons par la suite que de rares études ont été consacrées à Eva Gonzalès. Aussi, avant que je n'aie en ma possession les deux seuls ouvrages qui lui ont été dédiés¹, mes premières recherches et lectures la concernant ont été un véritable travail de « fourmi », scrutant la moindre ligne à son sujet. Celles-ci m'ont néanmoins fait percevoir un travail et une vie hors du commun, qui m'ont de suite fascinée. Mon mémoire de Master 1 s'est alors porté sur le parcours personnel et artistique d'Eva Gonzalès dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Sous forme d'approche monographique et chronologique, à travers l'étude de ses œuvres, je me suis intéressée à sa vie familiale, à sa formation artistique, à ses influences, à la diffusion de ses toiles, et aux moments clés de sa vie. Par l'« épiluchage » de comptes rendus d'expositions, de Salons, d'ouvrages sur son maître Manet et sur les peintres impressionnistes qui l'entouraient, de multiples articles de journaux de l'époque, mais également des déplacements sur Paris, en

¹ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, Saint-Germain-en-Laye, Les Éditions de Neuilly, 1950 / Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1990.

Normandie et dans d'autres régions de France, cette première année de recherche s'est parfois rapprochée d'une enquête pour découvrir le travail d'Eva Gonzalès, les endroits qui ont marqué sa vie et son œuvre, et ses rares tableaux exposés. « Rares », car la plupart des œuvres de cette artiste est conservée dans des collections particulières, dont les catalogues datés ne fournissent souvent pas de noms, ou du moins pas ceux des collectionneurs actuels. Ses toiles qui auraient pu être alors facilement accessibles, celles conservées au Musée d'Orsay², étaient, quant à elles, placées dans les réserves pour cause de travaux durant l'année 2010. L'autorisation qui m'aurait permis de les voir n'était malheureusement pas accordée aux étudiants de Master 1. Ce manque a été rectifié depuis la fin des travaux, et je tiens à remercier le Service de Documentation du Musée d'Orsay pour son accessibilité et l'aide de ses documentalistes qui m'ont guidée dans mes recherches lors de cette première année de Master et par la suite. Je souhaite également exprimer ma profonde gratitude à Marlyse Courrech et à l'équipe du Musée de Gajac à Villeneuve-sur-Lot pour leur accueil chaleureux en avril 2010, l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail, et l'accès à leurs dossiers d'archives concernant l'œuvre d'Eva Gonzalès conservée dans leurs locaux, l'*Enfant de troupe*³.

Après une première année de recherches sur la vie et l'œuvre d'Eva Gonzalès, j'ai décidé de poursuivre en Master 2 mon travail sur cette artiste, mais par une autre approche, celle de son « clan », des individus qui l'ont entourée, qui l'ont influencée, et qui ont écrit à son sujet. Ce second mémoire prend pour titre : « Eva Gonzalès, un peintre dans son environnement familial, intellectuel et artistique ». Dans les premiers mois d'élaboration de cette deuxième étude, la peur de la répétition était légitime, puisque mon précédent mémoire avait « englobé » l'ensemble de ce qui pouvait être dit sur Eva Gonzalès. Il ne s'agissait alors plus d'étudier seulement cette femme, d'aborder exclusivement son art, mais de donner une approche et des perspectives différentes à ce sujet en l'ouvrant aux personnes qui ont gravité autour d'elle, aux individus croisés pendant son parcours : les membres de sa famille, que j'ai pu redécouvrir et approfondir à travers des ouvrages et écrits leur étant consacrés, et dont je ne connaissais pas l'existence un an auparavant ; les hommes de lettres amis de son père et de son époux, qui ont écrit à son sujet, et auxquels je me suis intéressée en lisant leurs livres et articles dans les journaux de l'époque ; Édouard Manet et les artistes impressionnistes, dont je connaissais déjà le parcours grâce à mon cursus en histoire de l'art, mais que j'ai pu entrevoir

² Cat. 40. Eva Gonzalès, *La Nichée, La matinée rose*, 1873-1874. Annexes, p. 63 / Cat. 43. Eva Gonzalès, *Une Loge aux Italiens*, 1874. Annexes, p. 66.

³ Cat. 13. Eva Gonzalès, *Enfant de troupe, Le Clairon*, 1869-1870. Annexes, p. 36.

ici sous un jour nouveau, par leurs liens direct ou indirect avec Eva Gonzalès ; les peintres-graveurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, amis de son époux, que j'ai découverts lors de cette seconde année de Master, et dont les estampes m'ont captivée ; et enfin son fils Jean-Raimond Guérard, sans qui l'œuvre d'Eva Gonzalès ne nous serait pas parvenue. Cette deuxième année de recherches a été fructueuse grâce au concours de Dominique Saunier et des documentalistes de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, que je remercie chaleureusement car ils m'ont donné, depuis 2010, la possibilité de consulter des ouvrages et catalogues d'expositions dont je n'avais pas accès auparavant, mais également des dossiers d'archives comprenant de nombreuses lettres de Jean-Raimond Guérard ayant trait à l'œuvre de ses défunts parents.

Mon envie d'aller au bout de mon étude sur Eva Gonzalès me poussa à poursuivre mes travaux en doctorat. Ces recherches de deux ans sur sa vie, son œuvre et les personnalités qui l'ont côtoyée, ont ouvert mon travail sur des pistes et des sujets que je n'aurais jamais imaginé à l'ébauche de mon Master 1 en octobre 2009. Sur les conseils et avis des membres du jury de ma soutenance de Master 2, j'ai décidé, en octobre 2011, de consacrer ma thèse aux « Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques autour d'une femme artiste au XIX^e siècle : Eva Gonzalès (1849-1883) ». Il s'agissait d'approfondir mes deux années de Master et notamment mon travail de Master 2 en l'ouvrant à de nouvelles personnalités qui avaient pu avoir un rôle dans la vie et la carrière d'Eva Gonzalès. Mon étude sur ses parents, et plus particulièrement sur sa mère, la cantatrice Céline Ragut, s'est enrichie par la découverte d'articles de journaux écrits à son sujet. Le quotidien de cette famille bourgeoise est visible dans la correspondance d'Eva Gonzalès, conservée à la Fondation Custodia à Paris, dont je remercie Lukas Nonner pour son accueil bienveillant lors de ma consultation de leurs dossiers d'archives en mai 2013. L'étude de l'œuvre de son époux Henri Guérard a été complétée et approfondie par la consultation du mémoire de Claudie Bertin lui étant consacré, conservé à la Bibliothèque de l'École du Louvre, par la consultation de son dossier établi par Janine Bailly-Herzberg à la Bibliothèque nationale de France, dont je remercie les documentalistes, mais aussi grâce à la mise en ligne récente de ses gravures sur le site numérique de la BnF, Gallica. À l'approfondissement et à la découverte de personnalités qui ont gravité autour d'Eva Gonzalès, qui l'on côtoyée, soutenue, défendue et parfois même inspirée, se sont ajoutés de multiples séjours à Paris, en Normandie, à Londres ou encore à Monaco, sur les traces de cette jeune femme, de sa famille et de ses œuvres. La visée de ce travail n'était donc pas d'étudier seulement sa vie, son œuvre et sa carrière, mais de les expliquer, de les comprendre et de les

approfondir en déchiffrant l'ensemble de ce réseau social qui s'est tissé autour de cette artiste. Étudier l'art d'Eva Gonzalès à travers ces individus s'est avéré être, au final, autant un travail de sociologie que d'histoire de l'art, car il m'a fallu étudier les phénomènes sociaux de l'époque, à l'image des réseaux de connaissances artistiques et littéraires et des rapports entre la presse et les artistes dans les années 1870-1880, des réseaux qui ont eu un rôle non négligeable dans la vie et la carrière d'Eva Gonzalès.

Ces longues années de recherche sur Eva Gonzalès ont abouti à une étude entière, mais certainement non exhaustive, de cette femme peintre et pastelliste ancrée dans l'environnement mouvant des années 1870-1880. Elles ont également créé une sorte de proximité avec l'artiste. Une proximité temporelle, tout d'abord, puisqu'elle a vécu il y a seulement un peu plus d'un siècle, rendant facile l'accès à des actes d'état civil, à des documents d'archives, à des correspondances et à des photographies témoignant de son existence. Une proximité spatiale ensuite, qui m'a permis de marcher sur ses traces, de retracer sa vie et son parcours à travers des édifices, des lieux et des paysages où Eva Gonzalès a vécu, où elle est passée, qu'elle a fréquentés, qu'elle a admirés, et qu'elle a retranscrits dans sa peinture et ses pastels. Plus qu'un sujet d'étude, Eva Gonzalès est la rencontre d'une femme et d'une artiste qui a fait quotidiennement partie de ma vie pendant ces sept dernières années.

Merci aux musées et institutions qui m'ont autorisée à reproduire les œuvres conservées soigneusement dans leurs locaux : L'Agence photographique de la Réunion des musées nationaux, la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, la Bibliothèque nationale de France, le Musée du Petit Palais, la Fondation Custodia, le Musée des Beaux-Arts de Marseille, la Bibliothèque municipale de Lyon, les Archives municipales de Lyon, le Musée des Beaux-Arts de Reims, le Musée de Gajac à Villeneuve-sur-Lot, le Musée Thomas Henry de Cherbourg-Octeville, le Musée d'art moderne André Malraux du Havre, le Musée Alphonse-Georges Poulain de Vernon, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, la Boverie de Liège, l'Österreichische Galerie Belvedere de Vienne, la Kunsthalle de Brême, le Nationalmuseum de Stockholm, le Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, le Musée Calouste-Gulbenkian de Lisbonne, la National Gallery, la Tate Gallery, le Victoria and Albert Museum et l'Institut Courtauld de Londres, la National Gallery of Ireland à Dublin, le Metropolitan Museum of Art de New-York, la National Gallery of Art de Washington D.C., le Minneapolis Institute of Arts, le Philadelphia Museum of Art, le Museum of Fine Arts de

Boston, les Harvard Art Museums de Cambridge, le John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota, le RISD Museum de Providence, le Virginia Museum of Fine Arts de Richmond, le Shelburne Museum, le Norton Simon Museum de Pasadena, le Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, la Barnes Foundation de Philadelphie, le Baltimore Museum of Art, le Wadsworth Atheneum Museum of Art de Hartford, la Galerie Bale à Marion, et enfin le Musée d'art de São Paulo.

Je tiens à remercier Bertrand Tillier pour son implication dans cette étude. Dès son arrivée à Dijon, il m'a tout d'abord guidée, en tant que directeur de recherches, durant mes deux années de Master. Devenu mon directeur de thèse, il m'a confiée, entre 2011 et 2012, un travail de recherches archivistiques sur le critique d'art Léon Rosenthal, travail qui m'a permis de découvrir les écrits de cet homme qui m'ont été utiles dans mes propres recherches. Bertrand Tillier m'a toujours soutenue et conseillée lors de participations à des conférences, colloques ou journées d'étude, et m'a fait confiance, avec Valérie Dupont, que je remercie également, en me laissant assurer pendant près de cinq ans les travaux dirigés des Licences d'histoire de l'art. Ayant suivi l'évolution de mon étude sur Eva Gonzalès de ses prémices jusqu'à la fin de cette thèse, Bertrand Tillier a toujours été disponible, patient, n'a eu de cesse de me conseiller, de répondre à mes questions, à mes doutes, et je lui en suis extrêmement reconnaissante.

Je souhaite enfin exprimer toute ma gratitude à ma famille pour leur soutien pendant ces années de thèse. À mes grands-parents, qui, par leur bienveillance, m'ont toujours encouragée dans mes études. À mes parents, qui nous ont élevées, ma sœur et moi, dans le goût pour l'art et l'histoire. Je suis reconnaissante de la liberté qu'ils m'ont laissée dans mes choix d'études, et je leur dois certainement ma passion pour l'art et pour la période impressionniste, qu'ils affectionnent tant. Cette thèse n'aurait sûrement pas été la même sans ma sœur Émilie, qui m'a elle-même ouvert la voie, guidée et conseillée, en réalisant une thèse en histoire de l'art médiéval soutenue il y a trois ans. Elle et notre mère se sont impliquées dans la relecture de mon travail, je tiens une nouvelle fois à les en remercier. Enfin, mes pensées vont à Kévin, mon compagnon, qui m'a soutenue et épaulée pendant toutes ces années, qui a été présent à chaque moment de doute ou de joie, et qui a accepté mes longues années d'études, malgré des sacrifices. Je n'oublie pas mes proches et amis, qui ont toujours porté un intérêt certain à mes travaux. Sans leur concours et celui de mes professeurs et institutions qui m'ont conseillée et accueillie, cette thèse n'aurait pu voir le jour.

Introduction

Au printemps 1883, Eva Gonzalès (1849-1883) (Fig. II.), peintre et pastelliste de la seconde moitié du XIX^e siècle, prépare l'envoi au Salon de son dernier pastel, *La modiste*⁴. En pleine possession de son talent, son œuvre lui vaut depuis plusieurs années de nombreux éloges dans la presse. Elle participe au Salon depuis déjà treize ans, protégée par Édouard Manet, son maître, et soutenue par les critiques et écrivains de son temps. C'est par ce statut d'élève de Manet qu'Eva Gonzalès est connue des historiens de l'art, des collectionneurs, et qu'elle est généralement mentionnée dans les ouvrages d'histoire de l'art. Le journaliste, critique d'art et homme politique Antonin Proust, consacrant de nombreuses lignes à Édouard Manet, dont il était l'un des plus proches amis, affirme qu'« Eva Gonzalès a été avec Berthe Morisot une des rares élèves de Manet »⁵. Bien que l'on prête aussi parfois ce statut à Berthe Morisot, en réalité, celle-ci a seulement reçu les conseils du maître, en aucun cas son enseignement. Marie-Caroline Sainsaulieu, qui a établi le catalogue raisonné des œuvres d'Eva Gonzalès, déclare, quant à elle, que celle-ci « sera la seule à travailler sous sa direction dans son atelier »⁶. L'écrivain, journaliste et critique d'art Théodore Duret, lui aussi ami du peintre, en fait de même dans son ouvrage consacré à l'artiste : « Manet a peint Mlle Gonzalès, la seule élève qu'il ait réellement eue et qu'il ait à peu près entièrement formée »⁷, écrit-il. La réussite qu'Eva Gonzalès connaît dans sa vie artistique se reflète alors dans sa vie familiale. Mariée depuis quatre ans à Henri Guérard, peintre-graveur fantasque et talentueux, dont la renommée n'est plus à faire, la jeune femme donne naissance à leur fils, Jean-Raimond, le 19 avril 1883, le jour même de son anniversaire. Ce bonheur est de courte durée, puisque la jeune mère est emportée quinze jours plus tard d'une embolie.

Alors qu'elle demeure aujourd'hui méconnue du grand public, de son vivant, Eva Gonzalès est connue du Tout-Paris. Mais contrairement aux artistes de son époque, tels Manet, Monet, Renoir ou Degas, et aux femmes artistes particulièrement célèbres que sont Berthe Morisot et Mary Cassatt, la vie et l'œuvre d'Eva Gonzalès n'ont été que très peu étudiées. Comment expliquer ce manque de reconnaissance et ce manque de sources à son sujet ? Sa mort soudaine et prématurée, à l'âge de trente-quatre ans, mais également sa prise de distance vis-à-vis du groupe impressionniste, duquel elle n'a jamais vraiment fait partie – bien que son œuvre est marquée par ce mouvement – en sont les causes les plus probables.

⁴ Cat. 90. Eva Gonzalès, *La modiste*, 1882-1883. Annexes, p. 113.

⁵ Antonin PROUST, *Édouard Manet*, Paris, A. Barthélemy, 1913, p. 56.

⁶ Marie-Caroline SAINSAULIEU, « La robe et le pinceau », dans : Marianne DELAFOND, Marie-Caroline SAINSAULIEU, *Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, Paris, Bibliothèque des arts, 1993, p. 9.

⁷ Théodore DURET, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p. 106.



Fig II. *Eva Gonzalès*. Photographie provenant de l'Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, F. 27. Source : Bibliothèque nationale de France, Département Fonds du service reproduction, 4-NA-115.

Seuls deux ouvrages sont entièrement consacrés à Eva Gonzalès : une monographie de l'artiste écrite par l'écrivain et critique d'art Claude Roger-Marx en 1950⁸, et le catalogue raisonné de ses œuvres, établi par les historiens de l'art Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons en 1990⁹.

Le catalogue raisonné des œuvres d'Eva Gonzalès a été le véritable point de départ de nos recherches. Comprenant des notes biographiques, des écrits et indications sur les hommes qui ont marqué la vie de la jeune femme – son père, Emmanuel Gonzalès, ses maîtres, Charles Chaplin et Édouard Manet, et son époux Henri Guérard – mais également sur sa sœur Jeanne, ses œuvres y sont classées par ordre chronologique et accompagnées de leurs cartels, d'indications sur leur provenance, leurs expositions et leur bibliographie. Cet ouvrage comprend également des articles et des photographies relatant l'exposition rétrospective des

⁸ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, *op. cit.*

⁹ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, *op. cit.*

œuvres d'Eva Gonzalès en 1885, deux ans après sa mort, manifestation à partir de laquelle nous avons orienté nos recherches. Ce catalogue constitue la base, le fondement de notre étude puisque nous nous y référerons pour chaque œuvre abordée.

La deuxième source – la monographie d'Eva Gonzalès écrite par Claude Roger-Marx – est à étudier et à analyser d'une toute autre manière, puisque l'écrivain et critique d'art a réalisé cet ouvrage en collaboration avec son ami d'enfance Jean-Raimond Guérard, le fils d'Eva Gonzalès. Il a donc basé directement son étude sur des documents de famille et sur le témoignage du fils de l'artiste. Claude Roger-Marx est lui-même le fils de Roger Marx, écrivain, journaliste, critique d'art, mais également administrateur des Beaux-Arts, grand collectionneur, et ami de Henri Guérard et d'Emmanuel Gonzalès¹⁰. Leurs enfants, Jean-Raimond et Claude, sont donc liés dès leurs plus jeunes années. Claude Roger-Marx fait d'ailleurs part de ces souvenirs d'enfance dans les écrits qu'il consacre à la famille Guérard-Gonzalès : il dédie tout d'abord son ouvrage sur Eva Gonzalès « À la mémoire d'Henri Guérard, peintre-graveur, de qui l'image est toute mêlée à mon enfance »¹¹, puis il écrit dans la préface du catalogue de l'exposition de la sœur de cette artiste, Jeanne Gonzalès, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954 :

« Tata – ainsi que nous l'appelions jadis – n'avait jamais songé à une exposition d'ensemble. [...] En écrivant ces lignes je me revois dans le petit hôtel de l'avenue Frochot si stimulant pour l'imagination, hissé sur les épaules d'Henri Guérard. [...] De la fenêtre, nous regardons défiler sur le boulevard proche, dans une fièvre de serpentins, les chars de la Mi-Carême, tandis que, sourde au tumulte et se faisant oublier, Jeanne Gonzalès dialogue avec un pot-à-lait bleu, une terrine verte et trois petits oignons... »¹².

La monographie d'Eva Gonzalès écrite par Claude Roger-Marx est donc une source précieuse, puisqu'il s'agit du premier ouvrage lui étant consacré, et, qui plus est, les informations et sources qu'il utilise proviennent directement de la famille de l'artiste.

Cependant, notre étude ne peut se baser que sur ces deux seuls ouvrages relatifs à Eva Gonzalès. Elle s'ouvre à une bibliographie thématique, réunissant à la fois des ouvrages

¹⁰ III. B. 2. La bienveillance du cercle littéraire parisien, p. 360-361.

¹¹ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, *op. cit.*, p. 1.

¹² Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l'exposition Jeanne Gonzalès à la galerie Tédesco, 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU et Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, p. 34.

concernant le contexte historique de la seconde moitié du XIX^e siècle¹³, le quotidien des familles bourgeoises, l'éducation des filles¹⁴, mais également l'art de cette période¹⁵, l'éducation artistique¹⁶, la mouvance impressionniste, les femmes artistes, les femmes impressionnistes, l'œuvre et la vie de son maître Édouard Manet, ainsi que des articles de journaux et de revues parus à cette époque.

Eva Gonzalès développe en effet son art parallèlement à celui des impressionnistes. Son nom et ceux des membres de sa famille apparaissent d'ailleurs dans l'ouvrage de Sophie Monneret *L'impressionnisme et son époque*¹⁷, paru en 1987. Cet ouvrage, qui se divise en deux tomes tel un dictionnaire de noms propres et de noms communs, étudie d'une façon complète ce mouvement artistique, son contexte historique, ses artistes mais également les personnalités qui les ont côtoyées, soutenues ou attaquées (journalistes, critiques d'art, écrivains, hommes politiques, amis, marchands, galeristes, amateurs, modèles...), ainsi que les lieux qu'ils fréquentent et où ils exposent. Cette étude de Sophie Monneret est donc essentielle pour notre sujet de thèse qui se rapporte justement aux sociabilités d'une artiste de cette époque et de cette mouvance. Car bien qu'Eva Gonzalès ne fasse pas officiellement partie de ce groupe, ses liens avec Manet, son maître, son œuvre et ses années de production la rattachent entièrement à l'impressionnisme. Ce courant et les artistes qui le caractérisent ont été largement étudiés. Leur bibliographie, traitant de l'histoire du mouvement, de ses peintres célèbres, de leurs œuvres clés, de leurs thèmes et techniques et enfin de leurs expositions, est dense et

¹³ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1867-1890 / Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *1870, la France dans la guerre*, Paris, Armand Colin, 1989 / Dominique BARJOT, Jean-Pierre CHALINE, André ENCREVE, *La France au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1995 / Francis DEMIER, *La France du XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

¹⁴ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880*, Paris, Calmann-Lévy, 1984 / Françoise MAYEUR, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, t. 3. 1789-1930*, Paris, Perrin, 2004 / Anne MARTIN-FUGIER, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, dans Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2015.

¹⁵ Jules-Antoine CASTAGNARY, *Salons, t. 1, 1857-1870*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892 / Jules-Antoine CASTAGNARY, *Salons, t. 2, 1872-1879*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892 / Jules CLARETIE, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1874 / Jules CLARETIE, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1876 / Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 / Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004 / Dominique LOBSTEIN, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris, capitale des arts*, Paris, Éditions de La Martinière, 2006 / Anne MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2012.

¹⁶ Alain BONNET, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 / France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.

¹⁷ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1 et 2*, Paris, Robert Laffont, 1987.

accessible¹⁸. Mais la présence d'Eva Gonzalès dans ces ouvrages est peu développée, et parfois totalement inexistante.

Face au relatif manque de sources sur cette artiste dans les ouvrages généraux portant sur l'impressionnisme, nos recherches se sont tournées vers des ouvrages plus sélectifs, concernant les femmes artistes¹⁹. Ces études apportent en effet de nombreuses informations sur leur statut dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin abordent, dans *Femmes peintres 1550-1950*²⁰, l'obstination de ces femmes à vouloir poursuivre une carrière artistique malgré les obstacles qui se dressent sur leur passage : leur sexe, leur famille, leur statut d'épouse et de mère. Mais, nous le verrons, Eva Gonzalès semble avoir peu souffert de ces contraintes, ou peut-être a-t-elle su les contourner. Et c'est, du reste, aux œuvres de Berthe Morisot et de Mary Cassatt que son travail est régulièrement comparé, et aux côtés desquelles il est exposé. Les catalogues de plusieurs expositions consacrées à ces femmes impressionnistes²¹ réservent ainsi plusieurs pages à Eva Gonzalès. Cependant, contrairement à la littérature abondante relative aux grands noms de l'impressionnisme, tels Renoir, Monet ou Manet, les ouvrages ayant rapport aux femmes artistes au sein de ce mouvement sont nettement moins nombreux.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Eva Gonzalès est connue pour avoir été l'unique élève d'Édouard Manet. Ainsi certains ouvrages sur le peintre, dont ceux d'Antonin Proust et de Théodore Duret évoqués précédemment, permettent d'obtenir des informations sur la relation qu'il entretenait avec sa protégée. Un an après le décès de Manet, son ami Edmond Bazire, journaliste et homme de lettres, écrit une biographie de l'artiste, illustrée de gravures réalisées

¹⁸ Parmi tant d'ouvrage traitant de l'impressionnisme, nous retenons : Maurice SERULLAZ, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Mondialo, 1987 / François MATHEY, *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 1992 / Pamela TODD, *Dans l'intimité des impressionnistes*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005 / John REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Hachette Littérature, 2007 / John KEAR, *Les impressionnistes*, Paris, Gründ, 2008 / James H. RUBIN, *L'impressionnisme*, Paris, Phaidon, 2008 / *Paris au temps des impressionnistes*, Catalogue de l'exposition « Paris au temps des impressionnistes », Hôtel de Ville de Paris, 12 avril-30 juillet 2011, Paris, Skira Flammarion, Les Éditions du Musée d'Orsay, 2011.

¹⁹ Catherine GONNARD, Elisabeth LEOVICI, *Femmes artistes/artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

²⁰ Ann SUTHERLAND HARRIS, Linda NOCHLIN, *Femmes peintres, 1550-1950*, Paris, Éditions Des femmes, 1981.

²¹ *Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, Catalogue d'exposition, Musée Marmottan, 13 octobre - 31 décembre 1993, Paris, Musée Marmottan et la Bibliothèque des Arts, 1993 / Marianne DELAFOND, Marie-Caroline SAINSAULIEU, *Les femmes impressionnistes : Marie Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Op. Cit. / Women impressionists. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond*, Catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22 février-1^{er} juin 2008, Francfort-sur-le-Main, Éd. by Ingrid Pfeiffer et Max Hollein, 2008.

par Henri Guérard²². Il y déclare, comme Duret, que « Manet, réellement, n'eut qu'une élève, Mlle Eva Gonzalès »²³, et consacre à la jeune femme une page entière, revenant sur sa formation artistique, sur quelques œuvres célèbres, sur son mariage avec Guérard, puis sur sa mort, quelques jours après Manet. L'artiste, collectionneur et historien de l'art Étienne Moreau-Nélaton, qui fait don à l'État de grandes œuvres de Manet et des peintres impressionnistes, dont *Le Déjeuner sur l'herbe*²⁴ et *Les Coquelicots*²⁵, décide, lui aussi, d'écrire une monographie sur Édouard Manet, mais dans un registre beaucoup plus intime, avec *Manet raconté par lui-même*²⁶, paru en 1926, dans lequel il donne directement la parole à l'artiste, à sa famille et à son entourage. Il y évoque son élève Eva Gonzalès, leur correspondance et leur affectueuse relation. Albert Flament, dans *La vie de Manet*²⁷, sortie deux ans plus tard, relate, dans un style très romancé, le chamboulement survenu dans la vie de Manet, mais également de sa protégée Berthe Morisot, à l'arrivée d'Eva Gonzalès dans son atelier. Le journaliste, écrivain et critique d'art Adolphe Tabarant, consacre, quant à lui, deux ouvrages à Édouard Manet, *Manet, histoire catalographique*²⁸, paru en 1931, première tentative de catalogue raisonné de l'artiste, puis *Manet et ses œuvres*²⁹ en 1947, dans lesquels l'auteur revient sur les portraits que l'artiste a fait de son élève, mais aussi sur la vie de celle-ci, sa formation à ses côtés, et sa mort prématurée. Plusieurs dizaines d'années plus tard, dans sa monographie de Manet, publiée en 1989³⁰, l'historien de l'art Éric Darragon dresse à la fois le portrait du peintre et celui de son œuvre. Il attache une grande importance aux relations qui ont marqué la vie de l'artiste, dont Eva Gonzalès. Il revient notamment sur la forte rivalité qui existait entre elle et l'autre protégée du peintre, Berthe Morisot. La femme de lettre et académicienne Dominique Bona, dans son ouvrage sur celle-ci³¹, consacre d'ailleurs un chapitre entier à Eva Gonzalès, chapitre intitulé « La double rivale »³². Les écrits sur Édouard Manet parus depuis plus d'un siècle sont donc autant de sources sur la vie, la formation artistique et l'œuvre de son élève.

²² Edmond BAZIRE, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884.

²³ *Ibidem*, p. 76.

²⁴ Fig. 232. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Annexes, p. 351.

²⁵ Fig. 327. Claude Monet, *Les Coquelicots*, 1873. Annexes, p. 446.

²⁶ Étienne MOREAU-NELATON, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926.

²⁷ Albert FLAMENT, *La vie de Manet*, Paris, Plon, 1928.

²⁸ Adolphe TABARANT, *Manet, histoire catalographique*, Paris, Montaigne et Aubier, 1931.

²⁹ Adolphe TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947.

³⁰ Éric DARRAGON, *Manet*, Paris, Fayard, 1989.

³¹ Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, Paris, Bernard Grasset, 2000.

³² *Ibidem*, p. 119-124.

Le sujet de cette thèse portant à la fois sur Eva Gonzalès, mais aussi sur ses sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques, il convenait d'ouvrir alors notre bibliographie et notre étude aux écrits concernant les membres de sa famille, son père, Emmanuel Gonzalès³³, grand romancier de la seconde moitié du XIX^e siècle, sa mère, Marie-Céline Ragut, musicienne et cantatrice, son époux, Henri Guérard³⁴, célèbre peintre-graveur, mais aussi Jeanne Gonzalès³⁵, sa sœur, elle-même devenue artiste peintre. Fréquentant les milieux des arts et des lettres de son temps, les ouvrages concernant les peintres impressionnistes entourant son maître Manet, évoqués précédemment, les peintres-graveurs³⁶ amis de son époux, ainsi que les hommes de lettres³⁷ travaillant aux côtés de son père, sont autant de sources fondamentales pour la compréhension du milieu dans lequel Eva Gonzalès évoluait.

Plusieurs institutions conservent des documents d'archives propres à cette artiste et à sa famille, ainsi que des correspondances qui nous ont permis d'aborder ce sujet de thèse que sont les sociabilités d'Eva Gonzalès. Les Archives municipales de Saintes, de Lyon et de Paris détiennent les actes de naissance, de baptême, de mariage et de décès des différents membres de cette famille. De nombreuses lettres d'Eva Gonzalès et de son entourage ainsi que des photographies sont consultables à la Fondation Custodia, à Paris, tandis que l'Institut national d'histoire de l'art possède dans ses dossiers d'archives la correspondance du fils de l'artiste, Jean-Raimond Guérard, et de Claude Roger-Marx, quant à l'ouvrage que celui-ci écrit sur Eva Gonzalès en 1950. D'autres lettres de Jean-Raimond Guérard relatives à l'œuvre de sa mère sont également visibles dans les dossiers d'archives du Musée de Gajac, à

³³ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès*, Paris, G. Havard, 1856 / Emmanuel GONZALES, *Mignonnie du roi. Mes jardins de Monaco*, Paris, G. Havard, 1860.

³⁴ Claudie BERTIN, *Henri Guérard (1846-1897), l'œuvre gravé*, Mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1975 / *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, Catalogue d'exposition, Paris, éditions Galerie Antoine Laurentin, 1999.

³⁵ Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès*, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 33-34.

³⁶ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 1885-1892 / Léon ROSENTHAL, *La gravure*, Paris, H. Laurens, 1909 / Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1985 / *L'Estampe impressionniste, de Manet à Renoir, Trésors de la Bibliothèque Nationale de France*, Caen, Somogy, Éditions d'Art, 2010.

³⁷ Pierre MICHEL, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1995 / Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques, t. 1 et 2*, Paris, Séguier, 1993 / Octave MIRBEAU, *Correspondance Générale, t. 1*, Paris, L'Âge d'Homme, 2003 / Édouard MONTAGNE, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, Librairie mondaine, Paris, 1889 / Denys RIOUT, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989 / Octave UZANNE, *Le Livre, bibliographie moderne*, Paris, A. Quantin, 1880-1881-1883-1887 / Octave UZANNE, *Nos amis les livres, causeries sur la littérature curieuse et la librairie*, Paris, A. Quantin, 1886 / Émile ZOLA, *Mes haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon ; Édouard Manet : étude biographique et critique*, Paris, G. Charpentier, 1879 / Émile ZOLA, *Écrits sur l'art*, Paris, coll. Tel, Gallimard, 1991.

Villeneuve-sur-Lot, où l'*Enfant de troupe* (Cat. 13.) d'Eva Gonzalès est conservé. De nombreux dossiers d'artistes que nous croiserons dans cette étude, dont ceux d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard, sont aussi consultables à la Documentation du Musée d'Orsay, à Paris. Enfin, la BnF garde dans ses collections des lettres et papiers propres à son père Emmanuel Gonzalès, président de la Société des Gens de Lettres, des gravures de Henri Guérard, données par ses héritiers, ainsi qu'un dossier lui étant consacré, établi par l'historienne de l'art et spécialiste de la gravure Janine Bailly-Herzberg. Les divers comptes rendus d'expositions et de Salons auxquels Eva Gonzalès a participé, de 1870 à 1883, sont, pour finir, une aide importante dans la compréhension de la fortune critique de son œuvre. Ils sont aujourd'hui numérisés et consultables, pour beaucoup, sur Gallica, le site Internet de la bibliothèque numérique de la BnF³⁸. Y sont également visibles de nombreux articles de journaux et ouvrages concernant les membres de sa famille ainsi que ses fréquentations littéraires et artistiques.

Outre ces différents écrits, que nous reste-t-il d'Eva Gonzalès aujourd'hui ? Les grands peintres impressionnistes, tels Auguste Renoir, Claude Monet ou Édouard Manet, sont omniprésents dans la culture française, mais aussi dans la culture internationale. Leurs œuvres sont conservées dans les plus grands musées. Leurs visages sont connus de tous grâce à leurs portraits peints ou à leurs photographies, dont nombre d'entre elles ont été prises par le célèbre photographe Nadar. Depuis quelques années, leurs maisons, à l'image de la maison et des jardins de Monet à Giverny, et les lieux qu'ils ont foulés sont prisés des touristes. Le festival « Normandie impressionniste », organisé depuis plusieurs années (2010-2013-2016) sur l'ensemble du territoire normand, promeut ce mouvement artistique et les œuvres de ses principaux artistes.

Mais qu'en est-t-il d'une artiste femme moins connue, telle qu'Eva Gonzalès, qui a côtoyé ces artistes de renom ? Son œuvre n'est aujourd'hui visible que dans quatre musées français : le Musée-Château de Dieppe³⁹, le Musée des Beaux-Arts de Marseille⁴⁰, le Musée de Gajac à Villeneuve-sur-Lot (Cat. 13.) et le Musée d'Orsay (Cat. 40. / Cat. 43.). Exceptées quelques œuvres conservées dans des musées étrangers, tels que la Kunsthalle de Brême⁴¹, le Museum

³⁸ <http://gallica.bnf.fr/>

³⁹ Cat. 22. Eva Gonzalès, *La Plage de Dieppe, vue prise du château*, vers 1871-1872. Annexes, p. 45.

⁴⁰ Cat. 1. Eva Gonzalès, *Jeanne Gonzalès de profil*, vers 1866-1867. Annexes, p. 24.

⁴¹ Cat. 54. Eva Gonzalès, *Le Réveil*, vers 1877-1878. Annexes, p. 77.

and Art Gallery de Bristol⁴², The Art Institute de Chicago⁴³, la National Gallery of Ireland à Dublin⁴⁴, le Minneapolis Institute of Arts⁴⁵, ou encore l'Österreichische Galerie Belvedere de Vienne⁴⁶, la majeure partie de l'œuvre d'Eva Gonzalès est aujourd'hui conservée dans des collections particulières. Son visage et ceux de ses proches nous sont connus grâce aux photographies provenant d'un album d'Édouard Manet, conservé à la BnF⁴⁷, à Paris, mais également grâce au portrait que le peintre a fait de son élève en 1870⁴⁸, visible dans la salle 43 de la National Gallery de Londres. Manet n'est cependant pas le seul à avoir saisi les visages d'Eva Gonzalès et de sa famille. Nous verrons que des amis artistes, tels que Norbert Goeneutte et Alfred Stevens, s'y sont aussi prêtés. Ce sont ces noms, parmi tant d'autres, qui feront l'objet de cette étude.

Enfin, pour se rapprocher et connaître davantage Eva Gonzalès, des lieux qui ont marqué sa vie, et par là même son œuvre, sont encore visibles aujourd'hui : son domicile familial du 11, rue Bréda à Paris, aujourd'hui rue Henri Monnier⁴⁹ ; le 114, rue Haute à Honfleur, où elle a séjourné avec son époux pendant l'été 1880⁵⁰ ; Dieppe, où elle a passé de longs mois de villégiature durant sa vie ; mais encore le quartier de Larvotto – Bas Moulins, à Monaco, anciennement rattaché à Monte-Carlo, où sa famille possédait une maison. Un buste de son père Emmanuel Gonzalès, d'origine monégasque, et qui a écrit de nombreuses lignes sur la Principauté, est d'ailleurs visible dans les jardins Saint-Martin, suspendus sur la paroi sud-est du Rocher⁵¹. Ce buste en bronze est identique à celui présent sur la tombe de la famille Gonzalès, au cimetière de Montmartre, où Eva Gonzalès a été inhumée⁵².

L'envie d'étudier les « Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques autour d'une femme artiste au XIX^e siècle : Eva Gonzalès (1849-1883) », sa vie et son œuvre, son parcours personnel et artistique à travers son entourage, s'est imposée suite à la lecture d'un article écrit par le journaliste Paul Ferronays, et paru le 24 janvier 1885 dans le journal *La Vie moderne*. À l'occasion de l'inauguration de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva

⁴² Cat. 84. Eva Gonzalès, *La promenade à âne*, vers 1880-1882. Annexes, p. 107.

⁴³ Cat. 42. Eva Gonzalès, *Jeune fille aux cerises*, vers 1873-1874. Annexes, p. 65. / Cat. 90.

⁴⁴ Cat. 56. Eva Gonzalès, *Frère et sœur (Grandcamp)*, vers 1877-1878. Annexes, p. 79.

⁴⁵ Cat. 16. Eva Gonzalès, *L'Éventail*, vers 1869-1870. Annexes, p. 39.

⁴⁶ Cat. 31. Eva Gonzalès, *Les Oseraies (Ferme en Brie)*, vers 1871-1872. Annexes, p. 54.

⁴⁷ Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris.

⁴⁸ Fig. 255. Édouard Manet, *Portrait d'Eva Gonzalès*, 1870. Annexes, p. 374.

⁴⁹ Photographie du 11, rue Bréda, Paris. Annexes, p. 558.

⁵⁰ Photographie du 114, rue Haute, Honfleur. Annexes, p. 559.

⁵¹ Photographie du buste d'Emmanuel Gonzalès dans les jardins Saint-Martin de Monaco. Annexes, p. 544.

⁵² Photographies de la tombe de la famille Gonzalès, cimetière de Montmartre, Paris. Annexes, p. 543.

Gonzalès dans les salons de cette revue, deux ans après sa mort, le journaliste cite de nombreuses personnalités présentes, qui ont gravité directement ou indirectement autour de la figure de la jeune femme de son vivant. Il écrit :

« C'était la fête, jeudi dernier, à *La Vie moderne*. Nous pouvons pour la circonstance, faire sortir le vieux cliché du magasin des accessoires, et dire que le Tout-Paris artistique s'était donné rendez-vous chez nous.

M. Antonin Proust a visité l'exposition des premiers. Il a été reçu par Emmanuel Gonzalès, Mlle Jeanne Gonzalès, MM. H. Guérard, Léon Leenhoff et Emile Saint-Lanne.

Nous notons ensuite au fur et à mesure de leur entrée : MM. Puvis de Chavannes, Henner, Alfred Stevens, Arsène Houssaye, Monziès, Ch. Ephrussi, J. Blanche, Guillemet, Paul Eudel, André Michel, Adrien Remacle, Philippe Burty, Chaplin, P. Mantz, Mirbeau, Chaulieu, Bazire, Gauthier-Lathuile, J. de Biez, J. de Marthold, A. Hecht, de Bellio, Néauber, Pelletier, Vasseur, J. Chabrier, Moullé, Jacob, Lesueur, Lucas, P. Robbe, Lalauze, Cazin, Raffaëlli, Zandomenighi, Monet, Chincholle, Dr Thomas Evans, Dr Bouloumié, G. Geoffroy, Firmin Javel, H. Havard, Marius Vachon, A. Georget, Liouville, Torrès Caicedo, Degas, Pissarro, Thomasset, Goeneutte, Gonze, Raimond Deslandes, Champsaur, Dr Piogeny, May, Cante, Desesquelle, Mezzara, baron de Vaux, François (de l'Institut), F. Leenhoff, Pertuiset, Dr Thévenet, Georges Duval.

Mmes Edouard Manet, B. Morisot, Laloz, Méry Laurent, comtesse de Mailly-Nesle, Dardoize, André Theuriet, Edmond Adam, Fargueil, Segalas, Charbonnier, Daniel Marc et Mme la présidente de l'Union des *Femmes de France*.

MM. Dreyfus, Mallarmé, Bernstein, Bosch, Bergerat, Le Senne, E. Texier, Franceschi, Eberstadt, Champfleury, Hermann, Albert Wolff, Flamans, Aug. Vacquerie, Paul Meurice, Lemerre, Conquet, Baschet, Rouff, Guttmann, Coquelin-Cadet, F. Coppée, de Lostalot, Boileau, H. Dupray, Dr Régnier, G. Charpentier, Jules Clarétie, H. Malot, André Theuriet, H. de Lapommeraye, Alphonse Daudet, Ernest Daudet, F. de Boisgobey, G. Rivière, Renoir, Armand Renaud, Vauquelin, Aubry-Vezan, Arthur Arnould, H. Rochefort, Desmoulin, Hayashi, Paul de Katow, Escoffier, A. Silvestre, Henri Fouquier, Deville, Damourette, Vion, Waltner, Buhot, Bracquemond.

La journée a été égayée par la fantaisie de notre collaborateur et ami Galice, qui a pris plus de vingt portraits-croquis qu'il réunit aujourd'hui comme dans une grande page d'album, et pour lesquels les visiteurs ont été mis à pénible contribution. Quelques-uns ont crié au guet-apens, mais pas trop fort, et se sont résignés à se faire croquer de bonne grâce.

Le grand succès de l'exposition des œuvres d'Eva Gonzalès a été reconnu et consacré par l'unanimité de nos confrères. »⁵³.

Paul Ferronnays cite les organisateurs de l'évènement, Emmanuel Gonzalès, Jeanne Gonzalès, Henri Guérard, Léon Leenhoff, filleul d'Édouard Manet, puis les visiteurs qui se sont succédés pendant la journée, artistes (Monet, Pissarro, Degas, Berthe Morisot, Renoir...), peintres-graveurs (Norbert Goeneutte, Félix Buhot, Félix Bracquemond...), membres de la

⁵³ Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *La Vie moderne*, 24 janvier 1885, p. 60.

famille Manet (Suzanne Manet, Ferdinand Leenhoff), mais aussi critiques et hommes de lettres (Philippe Burty, Octave Mirbeau, Antonin Proust, Émile Zola...). À la lecture de cet article, accompagné d'un croquis des visiteurs réalisé par Louis Galice (Fig. I.), que nous pouvons observer sur la page de titre de cette thèse – et sur lequel apparaissent les visages de Jeanne Gonzalès, au centre, entourée de Léon Leenhoff, Emmanuel Gonzalès, Antonin Proust, Henri Guérard, ainsi que les figures, entre autres, de Théodore de Banville, Émile Zola ou encore Pierre Puvis de Chavannes – mais aussi à partir d'autres noms qui ne sont pas cités ici, mais que nous croiserons au fil de notre étude, différentes questions se sont posées : quel rôle ces personnalités ont-elles joué dans la vie d'Eva Gonzalès ? Les connaissait-elle personnellement, ou bien par l'intermédiaire de tiers ? Quelle relation entretenaient-ils ? Comment et en quoi ont-ils influencé son travail ? Comment elle-même a-t-elle peut-être influencé leur travail ? Comment est-elle perçue à travers leurs ouvrages et leurs écrits ?

Cette thèse aura donc pour enjeu de replacer Eva Gonzalès dans son cadre personnel, artistique et intellectuel de la seconde moitié du XIX^e siècle, de l'étudier à travers les personnalités qui l'ont côtoyée, mais également de nous pencher sur sa postérité et sur les individus sans qui son œuvre ne nous serait pas parvenue.

La première partie de notre thèse sera consacrée à l'environnement familial d'Eva Gonzalès, une famille bourgeoise d'origine espagnole. Nous parlerons tout d'abord de ses parents. Son père, Emmanuel Gonzalès, est un romancier reconnu. Il donne à ses filles le goût de la littérature et des mondanités. Sa mère, Marie-Céline Ragut, est une musicienne et une cantatrice qui leur transmet, quant à elle, le goût de la musique. Nous nous questionnerons sur leur quotidien – la vie mondaine à Paris, les villégiatures à la campagne ou au bord de la mer – ainsi que sur l'éducation de leurs filles. Eva Gonzalès est née dans un foyer d'artistes et d'esthètes, un environnement propice au développement de sa curiosité et de son épanouissement artistique. Ce milieu familial a sans nul doute joué un rôle déterminant sur son avenir et sa carrière. L'éducation qu'elle reçoit, comme celle que reçoivent toutes les jeunes filles de bonne famille, et la fréquentation des milieux les plus sophistiqués des arts et des lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle lui permettent de se cultiver, de s'émanciper et de se montrer à l'aise en société. Nous parlerons de sa sœur, Jeanne, de trois ans sa cadette. Modèle privilégié d'Eva Gonzalès, Jeanne grandit à travers les portraits de sa soeur. Inséparables tout au long de leur vie, la cadette devient comme un double de l'aînée. Elle voit en sa sœur un modèle, et accepte d'être éclipsée par son talent, même lorsqu'elle peint à ses

côtés. Car Jeanne Gonzalès n'est pas seulement le modèle favori de sa sœur Eva, elle est peintre elle aussi, et suit les conseils que lui donne son aînée. Les deux jeunes femmes abordent dans leurs peintures les mêmes thèmes, l'aspect mélancolique et la solitude de la vie féminine, les natures mortes, les paysages, mais Jeanne Gonzalès, bien qu'exposant aux côtés de sa sœur pendant plusieurs années, ne recevra jamais le même succès et la même reconnaissance. Nous nous intéresserons enfin à l'époux d'Eva Gonzalès, Henri Guérard, peintre-graveur talentueux à l'esprit fantasque. Véritable « touche-à-tout » en matière de gravure, les sujets qu'il traite sont aussi variés que les procédés qu'il emploie pour les produire. Extravagant, grand amateur de curiosités hétéroclites, passionné par les animaux et le japonisme, peu d'éléments prédestinaient Henri Guérard et Eva Gonzalès à se rapprocher. Pourtant, les deux artistes se marient le 15 février 1879. Au contact de son épouse, le fantaisiste Guérard s'assagit, s'inspire des œuvres féminines de sa femme, tandis qu'Eva Gonzalès, auparavant timide et réservée, s'ouvre peu à peu à des expériences nouvelles, et intègre dans ses toiles le sujet masculin par la présence de Guérard lui-même.

La seconde partie de cette thèse abordera les fréquentations artistiques d'Eva Gonzalès. Nous étudierons tout d'abord sa formation auprès de deux maîtres antagonistes. Comme toute jeune fille de bonne famille, Eva Gonzalès se doit de prendre des cours de dessin et de peinture, sans pour autant viser une carrière artistique. Son entourage lui choisit en 1866 un professeur, Charles Chaplin, peintre académique, célèbre portraitiste apprécié et maintes fois récompensé au Salon, qui avait ouvert un cours de peinture destiné aux femmes. Mais après un apprentissage d'une année, la jeune élève quitte l'atelier du maître pour se tourner quelques temps plus tard vers un autre peintre, Édouard Manet. Elle en reçoit l'enseignement dès le mois de février 1869. L'artiste prend son élève pour modèle, tandis que celle-ci s'inspire des œuvres de Manet pour réaliser ses propres toiles. Une longue amitié découle de cet enseignement, autant avec Manet qu'avec la famille de celui-ci, une amitié qui dérange Berthe Morisot, autre protégée de l'artiste. Édouard Manet fait partie des fréquentations communes du couple Guérard. Car en plus d'être le maître d'Eva Gonzalès, le peintre est également un ami proche de son époux Henri Guérard, qu'il prend pour modèle dans certaines de ses toiles. Au milieu des années 1870, ce dernier se voit en effet mêlé aux aventures de l'estampe impressionniste aux côtés de Manet et d'autres artistes. Il le conseille, imprime plusieurs de ses estampes, et grave de nombreuses fois d'après des œuvres du maître. Le couple Guérard compte également parmi ses amis les plus grands peintres-graveurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec lesquels Henri Guérard collabore dans certaines revues. Nous aborderons

ses relations avec le docteur Paul Gachet, Félix Buhot, Norbert Goeneutte, qui prendra de nombreuses fois pour modèle la famille Guérard, mais également Félix Bracquemond, dont la vie aux côtés de son épouse, la peintre Marie Bracquemond, ressemble étrangement à celle de Henri Guérard et d'Eva Gonzalès. Les estampes de ces peintres-graveurs, influencées par la peinture impressionniste de leur époque, se répondent. Cette peinture attire Eva Gonzalès elle-même. Élève d'Édouard Manet, elle fréquente dans son atelier les futurs grands noms de l'impressionnisme. Prônant une nouvelle esthétique et souhaitant rompre avec la tradition, ils considèrent le peintre comme leur chef de file. Manet partage les mêmes pensées, leur anti-académisme, décide lui aussi de sortir de son atelier pour aller peindre en plein air et d'éclaircir sa palette. Ces artistes se retrouvent dans son atelier, mais aussi au Café Guerbois, rue des Batignolles, puis à la Nouvelle Athènes, place Pigalle. Au contact de son maître et de ces peintres, dont nombre d'entre eux seront présents lors de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès en 1885, nous verrons que l'œuvre de la jeune femme va, elle aussi, prendre un nouveau tournant. Dans la seconde moitié des années 1870, nous constaterons, en comparant ses toiles à celles des peintres impressionnistes, que la peinture d'Eva Gonzalès est particulièrement influencée par leurs conceptions picturales ainsi que par leurs thèmes et sujets.

Dans la dernière partie de cette thèse, nous analyserons la diffusion de son œuvre, sa réception critique, ainsi que sa postérité. Attirée par la peinture impressionniste de son temps, la carrière artistique d'Eva Gonzalès connaît pourtant un véritable paradoxe, puisque la jeune femme n'a jamais vraiment fait partie de cette mouvance, ne s'est jamais revendiquée comme telle, et n'a jamais présenté ses œuvres lors de leurs huit expositions qui se sont échelonnées de 1874 à 1886, comme son maître Édouard Manet, qui est pourtant aujourd'hui considéré comme le peintre impressionniste par excellence. Eva Gonzalès préfère finalement suivre la direction qu'elle juge la plus adaptée à son tempérament calme et discipliné, et rester résolument à l'écart de la vivacité et de la fièvre des peintures et des peintres impressionnistes. Elle choisit de diffuser son œuvre au Salon et de recevoir une reconnaissance officielle, quitte, parfois, à être refusée. Bien qu'elle n'expose pas aux côtés des peintres modernes, qu'elle ne s'inscrive pas pleinement dans ce courant impressionniste, elle est pourtant soutenue par les promoteurs de la peinture moderne, tel que le marchand d'art Paul Durand-Ruel, et défendue par les journalistes et critiques d'art amateurs de ces artistes. En effet, l'évolution de son œuvre vers une peinture impressionniste au cours des années 1870 est plus que flagrante aux yeux de ces journalistes. Nous évoquerons ainsi ces fervents défenseurs de la peinture moderne, qui ne

sont autres que Zacharie Astruc, Philippe Burty, Jules-Antoine Castagnary, Octave Mirbeau ou encore Émile Zola. Ils écrivent sur Eva Gonzalès dans leurs journaux respectifs, et l'intègrent, par leurs propos, aux cercles des autres peintres qu'ils soutiennent, au rang de ces peintres impressionnistes. La jeune femme est d'ailleurs particulièrement entourée par le milieu littéraire et éditorial de son temps, grâce, notamment, à la popularité de son père. Des hommes de lettres illustres, tels que Stéphane Mallarmé, Paul Meurice, Ernest et Alphonse Daudet, Antonin Proust, Théodore de Banville ou Émile Zola, répondent présents à l'inauguration de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès en 1885, afin d'honorer l'œuvre de la fille de leur confrère. Romancier reconnu, apprécié de ses pairs, actif au sein de la Société des Gens de Lettres, Emmanuel Gonzalès joue un rôle majeur dans le monde littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle, et est alors plus connu que sa fille aînée. Nous constaterons que dès 1870, année du premier Salon d'Eva Gonzalès, son père lui donne son nom et sa notoriété. Dès lors, un grand nombre d'articles de journaux, relatifs à Eva Gonzalès, débutent par « la fille de notre éminent confrère Emmanuel Gonzalès ». Est-ce grâce à la notoriété de son père qu'Eva Gonzalès a reçu un accueil favorable des artistes et de la critique ? Par le biais de celui-ci, mais également de son époux qui, par son métier de graveur, est proche du milieu éditorial, la jeune femme fréquente les plus grands noms du monde littéraire de son époque. Édouard Dentu, Théodore de Banville, Philippe Jourde, Jules Champfleury, Edmond Duranty, Arsène Houssaye, Jules Clarétie, Alexandre Dumas fils et tant d'autres l'entourent, la défendent et la protègent à travers leurs écrits et leur correspondance. Mais la frénésie de la capitale, de ses divertissements et du monde de l'art pousse peu à peu Eva Gonzalès à se retirer de cette société. Contrairement aux autres femmes impressionnistes, telles que Berthe Morisot et Mary Cassatt, qui sont ancrées dans le mouvement impressionniste, qui se sont fait remarquées, Eva Gonzalès semble avoir une personnalité effacée, en retrait. Face aux couleurs lumineuses et incandescentes des palettes impressionnistes, Eva Gonzalès préfère peindre avec des tons neutres, clairs, et une palette restreinte, plus appropriée à son tempérament calme et discipliné. Après son mariage en 1879, elle s'éloigne des peintres impressionnistes et de Paris pour passer de longs séjours sur la côte normande, en compagnie de sa sœur et de son époux, et privilégie désormais le pastel à la peinture à l'huile dans des œuvres relevant de l'intimité. Dans cette simplicité retrouvée, elle donne naissance à un fils, pour mourir quinze jours plus tard, le 6 mai 1883, quelques jours après son maître et ami Édouard Manet. Fidèles et dévoués à la mémoire d'Eva Gonzalès, son époux Henri Guérard et sa sœur Jeanne Gonzalès, deviennent, dès lors, les promoteurs de sa carrière posthume. Entre exposition, vente, collection et conservation de ses œuvres, nous

verrons que leurs stratégies seront nombreuses pour faire revivre l'art de l'artiste disparue. Ils transmettront cet héritage à son fils, Jean-Raimond Guérard, qui mettra tout en œuvre, au cours du XX^e siècle, pour promouvoir l'œuvre et le nom de cette mère, qu'il n'a « connue » que quelques jours.

I. Le cercle familial.

A. Un environnement bourgeois, littéraire et artistique.

1. Des parents esthètes.

Étudier la vie et la carrière d'un individu implique des recherches sur le milieu social et l'environnement familial au sein duquel il voit le jour, puis est élevé. Cet environnement façonne son caractère, sa personnalité. Il est, par la suite, à l'origine de ses choix personnels et, pour un artiste, de ses choix artistiques. Ceux sur lesquels nous nous attarderons au cours de cette étude sont, pour la plupart, nés entre 1830 et 1850. Mais tous sont issus d'un milieu social différent⁵⁴ et se sont intéressés à l'art selon un parcours bien particulier, car personnel. Certains, comme Eva Gonzalès, ont été poussés et encouragés par leurs parents, alors que d'autres se sont heurtés à leur refus, souhaitant voir leur enfant exercer un autre métier que celui d'artiste.

Édouard Manet naît dans une famille de la haute bourgeoisie parisienne⁵⁵, et demeure profondément attaché à ce milieu tout au long de sa vie, comme l'indique Éric Darragon dans son ouvrage consacré à l'artiste : « Il est évident que Manet est resté profondément marqué par son origine sociale : la politesse, le raffinement des manières, le goût du monde et de la conversation. Mais les valeurs de son milieu étaient aussi celles du mérite individuel et de la réussite dans la voie de la tradition familiale »⁵⁶. Au grand dam de ses parents, le jeune Manet n'est pas fait pour les études. Montrant très tôt des dons pour le dessin, il est vivement encouragé par son oncle, le colonel Fournier, qui finance lui-même ses cours de dessin. Cependant, son père, Auguste Manet, s'oppose à toute carrière artistique et l'incite à entrer dans la marine. Après deux échecs au concours du « Borda »⁵⁷, et un voyage au Brésil, duquel il rapporte de nombreux dessins, son père décide de ne plus s'opposer à la véritable vocation de son fils. Mais alors qu'il aurait souhaité le voir intégrer l'École des Beaux-Arts dirigée par son ami Charles Blanc, le jeune homme va une nouvelle fois à l'encontre de la volonté paternelle, en entrant dans l'atelier du peintre Thomas Couture.

⁵⁴ Auguste Renoir, fils de tailleur et d'une couturière, est issu d'un milieu modeste, à la différence de ses amis peintres Édouard Manet ou Edgar Degas.

⁵⁵ Le père d'Édouard Manet, Auguste Manet, est un haut fonctionnaire au Ministère de la Justice, et sa mère, Eugénie Désirée Manet, est la fille d'un diplomate affecté à Stockholm et la filleule du maréchal d'Empire Jean-Baptiste Bernadotte, devenu roi de Suède et de Norvège sous le nom de Charles XIV Jean.

⁵⁶ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ Le « Borda », du nom de Jean-Charles de Borda, marin et savant français du XVIII^e siècle, est le concours d'entrée à l'École d'application de la Marine, ancêtre de l'École navale, créée en 1830.

L'enfance et l'adolescence d'Edgar Degas, de Paul Cézanne et de Camille Pissarro, autres grandes figures artistiques de l'époque, ressemblent par bien des points à celles de Manet. Issus de milieux bourgeois, ils entreprennent des études de droit ou de commerce pour satisfaire leurs parents, avant de les abandonner pour se lancer dans des carrières artistiques. Les parents de ces peintres voient d'un assez mauvais œil les ambitions artistiques de leurs fils, et préféreraient les voir exercer un métier « sérieux » et « convenable », dans les affaires, les finances, le droit ou la politique, comme tout membre respectable de ces familles. Dans son ouvrage consacré à l'enseignement des arts au XIX^e siècle, Alain Bonnet écrit à ce sujet : « La bourgeoisie ne considérait [...] la carrière des arts comme un état honorable, et s'opposait le plus souvent aux vocations de ses enfants. Il est certainement des exemples de personnes aisées ayant choisi la profession d'artiste, mais elles durent le plus souvent outrepasser la volonté de leur famille »⁵⁸.

Contrairement aux garçons, les jeunes filles de la bourgeoisie du milieu du XIX^e siècle n'ont pas la même pression sur les épaules. Censées devenir épouses et mères, elles passent le plus clair de leur temps dans l'intimité de leur foyer. Les parents des femmes artistes, en particulier celles mentionnées dans cette étude, sont plus enclins à voir leurs filles parfaire leur éducation, s'ouvrir à l'art, sans toutefois se lancer dans une carrière d'artiste, jugée trop sulfureuse, et souhaiter approfondir leur formation artistique. Cette ouverture d'esprit est encore plus présente dans les familles où les parents montrent de l'intérêt pour l'art, où sont eux-mêmes artistes. C'est le cas des parents de Berthe Morisot et d'Eva Gonzalès. À l'instar de ses confrères masculins cités précédemment, Berthe Morisot (1841-1895)⁵⁹ est issue d'une famille bourgeoise. À sa naissance, son père, Edmé Tiburce Morisot, est préfet du département du Cher. Outre son poste important dans la fonction publique, et ses rôles d'époux et de père qui le rendent heureux, ce préfet est un grand amateur d'art, passionné d'architecture, comme le souligne Dominique Bona dans son ouvrage consacré à sa fille Berthe : « Dans son sang coulent les gènes de ses ancêtres artisans. Il a le goût du travail bien fait, des beaux meubles, des beaux objets et des dessins. Il aime les commodes, les sièges, les guéridons que son père, l'ébéniste, a sculptés. Et la nuit [...] il est probable qu'il rêve des

⁵⁸ Alain BONNET, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, op. cit., p. 123.

⁵⁹ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1950 / Marie-Louise BATAILLE, Georges WILDENSTEIN, Denis ROUART, *Berthe Morisot : catalogue raisonné des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, Les Beaux arts éditions, 1961 / Anne HIGONNET, *Berthe Morisot : une biographie*, Paris, Adam Biro, 1989 / Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, op. cit. / Jean-Dominique REY, *Berthe Morisot*, Paris, Hazan, 2012.

chefs-d'œuvre qu'il n'a pas construits »⁶⁰. Tiburce Morisot est en effet issu d'une lignée d'artistes, sa mère, Elisabeth Duchêne, étant la petite-nièce du peintre Jean Honoré Fragonard. Cornélie Morisot, son épouse, est elle aussi passionnée d'art. Elle aurait voulu devenir pianiste : « Maman est elle aussi une artiste frustrée. Tout au regret de n'avoir pas été capable de se distinguer comme interprète, elle a transféré son désir sur ses filles. Elle se voit, elle s'entend à travers elles, jouant du piano à merveille devant un public d'amis et de parents éblouis... »⁶¹, poursuit Dominique Bona. Les trois jeunes sœurs, Yves, Edma et Berthe, grandissent au cœur des cercles intellectuels et artistiques de la bonne société de Passy, où la famille s'installe en 1852, et où leur mère devient une figure éminente, recevant de manière régulière, dans son salon, musiciens, critiques d'art, intellectuels et artistes. L'art occupe très tôt une place importante au sein du foyer Morisot, et les vocations manquées des parents influencent l'éducation qu'ils donnent à leurs filles. Le père fait en sorte que celles-ci jouissent d'une solide formation artistique ; la mère leur fait prendre des cours de piano auprès des meilleurs professeurs de Paris. Des trois sœurs, seule Berthe accomplira finalement les rêves de ses parents en devenant artiste peintre, et fera de leur vie familiale le sujet de ses œuvres (Fig. III.).



Fig. III. Berthe Morisot, *La Lecture, ou Madame Morisot et sa fille Madame Pontillon*, 1869-1870, huile sur toile, 101 × 81,8 cm, National Gallery of Art, Washington D. C. © Chester Dale Collection, Courtesy National Gallery of Art, Washington.

⁶⁰ Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 28.

⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

Le destin d'Eva Gonzalès est assez semblable à celui de Berthe Morisot. Fille aînée d'un couple singulier, éclectique – son père, Emmanuel Gonzalès (1815-1887) (Fig. IV.), est un romancier reconnu, et sa mère, Marie Céline Ragut (1823-1880), est musicienne et chanteuse –, Eva Gonzalès grandit dans un environnement bourgeois, cosmopolite, marqué par les fréquentations de ses parents, favorisant son propre épanouissement artistique. Eugène de Mirecourt, qui a consacré une brochure à Emmanuel Gonzalès, père de l'artiste, évoque le questionnement de ses contemporains face aux origines de l'homme de lettres : « Ceux qui abordent pour la première fois le sombre fantaisiste [...] ne manquent pas de lui adresser la question suivante : – Vous êtes Espagnol, monsieur Gonzalès ? [...] *Le Charivari*, le *Figaro*, toutes les feuilles légères ont déclaré qu'il était Andalou de naissance »⁶². Son nom de famille, sa silhouette longiligne, son visage singulier, affichant d'imposantes moustaches sombres retroussées, mais également ses romans dont l'action se déroule souvent en Espagne, sont autant d'indices qui pourraient révéler que l'auteur arrive tout droit de la péninsule ibérique. Pourtant, les registres d'état civil nous apprennent qu'Emmanuel Gonzalès est né à Saintes, en Charente-Maritime le 25 octobre 1815⁶³. D'origine espagnole effectivement, il descend d'une famille de la principauté de Monaco, anoblie par Charles Quint.



Fig. IV. Atelier Nadar, Emmanuel Gonzalès, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-235 (2).

⁶² Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 53-54.

⁶³ Acte de naissance d'Emmanuel Gonzalès, 25 octobre 1815. Annexes, p. 570-571.

L'histoire de cette famille et de son implantation sur la Côte d'Azur remonte donc à plusieurs siècles. Au XVI^e siècle, en effet, Charles Quint projette d'envahir la Provence et souhaite, en cas d'échec, se retirer dans un port des Alpes-Maritimes, Monaco. Avec la signature du Traité de Burgos, en 1524, la Principauté se place sous la protection de l'Espagne et de son empereur. Les Grimaldi espèrent ainsi garantir leur indépendance et leur intégrité dans une région convoitée par François 1^{er}, grand rival de Charles Quint. Comme l'évoque Bénédicte Henry Révoil dans son ouvrage sur la Principauté : « Monaco reçut une flotte espagnole dans son port et une garnison impériale dans ses murs »⁶⁴. De ces Espagnols descendent de nombreuses familles, dont les Gonzalès. L'anoblissement de ces familles par Charles Quint a sans doute lieu lors d'un séjour de celui-ci à Monaco, comme l'indique Révoil, qui fonde ses propos sur une légende populaire :

« Charles Quint revint une seconde fois à Monaco. [...] Le prince-évêque, après l'avoir reçu avec tous les honneurs dus à son rang, le conduisit au palais, où un festin succulent fut servi au monarque et à sa suite. Après le repas, l'Empereur prenait le frais au balcon, pendant que la population se pressait sur la place en criant : – *Vivat imperator !* S'il faut en croire la légende locale, Charles Quint, flatté de cet enthousiasme, [...] insouciant et léger : – « *Habitants de Monaco, s'écria-t-il, je vous anoblis tous !* »⁶⁵.

Dans un article publié à la mort d'Emmanuel Gonzalès, nous apprenons que celui-ci « comptait parmi ses ancêtres un cardinal fameux dans l'Église : le cardinal Thyrsus Gonzalès, duquel il tenait par héritage un véritable castelet »⁶⁶. Thyrsus González de Santalla (1624-1705), de sa véritable orthographe, est un éminent prêtre jésuite et théologien d'origine espagnole, qui devient, en 1687, le 13^e Supérieur général de la Compagnie de Jésus, soit le Père général, élu à vie à la tête de l'ordre des Jésuites. Dans la demeure familiale de Monaco, Thyrsus Gonzalès érige une chapelle, qu'Emmanuel Gonzalès évoque dans *Mes jardins de Monaco* : « Mon château est enrichi d'une chapelle [...] seigneuriale, due à un de mes ancêtres, le cardinal Thyrsus Gonzalès »⁶⁷.

Le père de l'écrivain, Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès, naît quant à lui quelques décennies plus tard dans la Principauté, mais sa date de naissance varie selon les sources. *Le Bulletin des*

⁶⁴ Bénédicte Henry REVOIL, *Monaco et Monte-Carlo*, Paris, E. Dentu, 1878, p. 54.

⁶⁵ Bénédicte Henry REVOIL, *Monaco et Monte-Carlo*, op. cit., p. 56-57.

⁶⁶ Olivier DES ARMOISES, « Emmanuel Gonzalès », *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 27 octobre 1887, p. 15.

⁶⁷ Emmanuel GONZALES, *Mignonnie du roi. Mes jardins de Monaco*, op. cit., p. 36.

Lois du Royaume de France, publié le 5 juillet 1816, le déclare né en 1773⁶⁸, tandis que le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* parle de l'année 1766⁶⁹. Un extrait des registres des actes de naissance de la ville de Monaco, conservé dans le dossier de la Légion d'honneur de Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès aux Archives nationales, nous révèle sa véritable date de naissance, le 1^{er} janvier 1773⁷⁰. Après la Révolution française, les princes de Monaco perdent leurs possessions sur le territoire français. Le peuple monégasque, quant à lui, milite pour le rattachement de Monaco à la France et à sa République. Cette annexion est ordonnée par la Convention du 15 février 1793. Le jeune docteur Gonzalès entre alors dans le service médical de l'armée française. Comme l'indique Octave Uzanne, dans l'article qu'il publie à la mort d'Emmanuel Gonzalès, son père devient « médecin principal des armées du Directoire et de l'Empire »⁷¹, et participe, à ce titre, aux grandes campagnes napoléoniennes. *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* nous apprend en effet que Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès est présent lors des « campagnes d'Italie, d'Égypte, d'Allemagne, d'Espagne, de Dalmatie »⁷². L'État nominatif du docteur Gonzalès⁷³, comprenant notamment ses états de services, également conservé dans son dossier de la Légion d'honneur, confirme ces informations. Le 7 août 1814, pendant la Première Restauration, le docteur Gonzalès est nommé Chevalier de l'Ordre Royal de la Légion d'honneur⁷⁴. Il devient par la suite directeur et médecin en chef des hôpitaux militaires de Saintes, puis de Nancy, où son fils, Emmanuel, passera son enfance. Monaco n'étant plus rattachée à la France depuis 1815, mais placée sous protectorat du royaume de Sardaigne, Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès, monégasque de naissance, fait une demande pour obtenir la nationalité française, le 20 avril 1816, à la mairie de Saintes. Des lettres de déclaration de naturalité, elles aussi conservées dans son dossier de la Légion d'honneur, attestent de cette requête :

« Le S^r Pierre Charles Emmanuel Gonzales, ex-médecin en chef de l'hôpital militaire de Saintes, Chevalier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur, né à Monaco ancien département des Alpes maritimes, en mil sept cent soixante-treize, nous expose qu'il sert en France depuis plus de vingt ans, que son plus vif désir est de consacrer le reste de ses jours à notre

⁶⁸ *Bulletin des Lois du Royaume de France*, 7^e série, t. 3, n°97, article 873, Paris, Imprimerie Royale, février 1817, p. 8.

⁶⁹ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 8, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1872, p. 1369.

⁷⁰ Acte de naissance de Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès, 1er janvier 1773. Annexes, p. 563-564.

⁷¹ Octave UZANNE, *Le Livre, bibliographie moderne*, op. cit., 1887, p. 609.

⁷² Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome huitième, op. cit., p. 1369.

⁷³ État nominatif de Mr Gonzalès. Annexes, p. 569.

⁷⁴ Dossier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur de Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès. Annexes, p. 562-569.

service et à celui d'une Patrie qui est la seule qu'il connaisse aujourd'hui ; qu'il nous supplie en conséquence de vouloir bien lui accorder des lettres de déclaration de naturalisé »⁷⁵.

En raison de son dévouement pour la France au sein de son armée depuis de nombreuses années, la nationalité française lui est accordée par le Roi Louis XVIII le 5 juin 1816, comme le confirme le *Bulletin des Lois du Royaume de France* n°97, article 873⁷⁶ :

(N.° 873.) ORDONNANCE DU ROI qui accorde des Lettres de déclaration de naturalité au S.^r Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès, ex-médecin en chef de l'hôpital militaire de Saintes, chevalier de l'ordre royal de la Légion d'honneur, né à Monaco, ancien département des Alpes-Maritimes, en 1773. (Paris, 5 Juin 1816.)

Fig. V. *Bulletin des Lois du Royaume de France*, n°97, article 873. Source : Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k486120c/f39.image>

En 1823, le docteur Gonzalès est nommé médecin en chef du corps d'armée de Marmont, en Espagne, puis, en 1832, de Gérard, en Belgique. Revenu auprès de son fils à Paris, il y meurt le 3 juin 1843⁷⁷.

Emmanuel Gonzalès naît donc à Saintes, mais passe son enfance à Nancy, en Meurthe-et-Moselle, où, comme il a été mentionné précédemment, son père est nommé médecin en chef de l'hôpital militaire. Bon élève en versions et en histoire, beaucoup moins en mathématiques, ses dons pour l'écriture se manifestent dès le collège, comme l'indique Eugène de Mirecourt dans l'ouvrage qu'il lui consacre : « Sur les bancs de la cinquième, nous trouvons déjà Gonzalès rêvant la gloire littéraire »⁷⁸. À cette ferveur pour les mots s'ajoute un esprit débordant d'imagination, toujours en quête d'aventures, au point parfois de lui causer des ennuis. Envoyé chez son grand-père à Monaco afin de calmer ses débordements, il y mutile le blason de sa famille : « Il se contenta de mutiler et de réduire en poudre avec l'ardeur farouche d'un jacobin le blason de sa propre baronnie. Voilà pourquoi les armes des Gonzalès n'existent plus sur le fronton de leur palais de Monaco »⁷⁹, nous apprend Eugène de Mirecourt. De retour à Nancy, l'enfant perturbateur se transforme en un adolescent studieux, passionné par la lecture et les romans. C'est au lycée qu'Emmanuel Gonzalès s'essaie pour la

⁷⁵ Lettres de déclaration de naturalité de Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès. Annexes, p. 565-568.

⁷⁶ *Bulletin des Lois du Royaume de France*, 7e série, t. 3, n°97, article 873, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁷ Acte de décès de Pierre-Charles-Emmanuel Gonzalès, 3 juin 1843. Annexes, p. 574.

⁷⁸ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès*, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 64.

première fois à l'écriture, en publiant dans le journal *Le Patriote de la Meurthe* des nouvelles et articles sous les pseudonymes d'Augustus Stewart et de Henri Royer. Mais cette première expérience journalistique est de courte durée, puisque son père, ignorant cette activité littéraire, le destine au barreau.

Après le lycée, Emmanuel Gonzalès part donc étudier le droit à Paris, mais abandonne très vite son cursus pour se consacrer à la littérature. Il évoquera ce revirement quelques années plus tard : « Je faisais semblant d'étudier le droit, rue Saint-Hyacinthe Saint-Michel, dans les combles du vieux palais des Stuarts, lorsque je résolue courageusement de porter à *L'Essor* la prose qui encombrait ma mansarde d'étudiant »⁸⁰. *L'Essor* en est alors à ses débuts. Créé en 1833 par Auguste Pourrat, ce petit journal, collectif, moderne, de format modeste et sans prétention, paraît aux jeunes écrivains, comme Emmanuel Gonzalès, représentatif de leur situation de débutants dans la presse. L'une des particularités de *L'Essor* est de disparaître à plusieurs reprises pour revenir sous des titres variés, tels que *Le Chérubin* et *Le Juif errant* en 1834, ou *La Revue de France* en 1835, avec souvent la même équipe de jeunes écrivains (derrière deux chefs de file, Auguste Pourrat, puis, par la suite, Emmanuel Gonzalès lui-même) : Paul Molé-Gentilhomme, auteur de comédies et de vaudevilles, Eugène Labiche, auteur dramatique, Ferdinand Dugué, dramaturge et metteur en scène, Paulin Limayrac, critique, Auguste Lefranc, auteur dramatique et journaliste, Marc Michel, dramaturge, poète et journaliste, Albéric Second, journaliste et romancier, mais aussi Édouard Thierry, littérateur et futur administrateur de la Comédie Française. Ces revues mêlent généralement critiques littéraires, critiques dramatiques, chroniques de mode, articles de fond, contes, nouvelles et poésies, et permettent à cette génération de jeunes écrivains des années 1830 de publier leurs premiers écrits. Une grande partie de cette équipe participe alors à la rédaction de *La Revue du Théâtre*, dirigée par Victor Herbin, où elle trouve plus de stabilité que dans les précédents journaux qui n'étaient souvent qu'éphémères. Emmanuel Gonzalès se lie d'amitié avec l'un de ces jeunes littérateurs, Paul Molé-Gentilhomme : « Je m'étais lié intimement avec ce charmant garçon, Paul Gentilhomme, et nous rêvions ensemble, dans les allées du Luxembourg, drames et romans, si bien que les journaux inventèrent, à notre usage, l'épithète de frères Siamois littéraires »⁸¹, révèle l'intéressé. Ensemble, ils composent un volume de nouvelles intitulées *La Luciole*, succès public qui les pousse à collaborer à l'écriture de deux romans : *Le Roi des Rossignols*, l'histoire d'un soprano forcé nommé Lelio, puis *Manon la*

⁸⁰ Emmanuel GONZALES, *Mignonne du roi. Mes jardins de Monaco*, op. cit., p. 44.

⁸¹ *Ibidem*, p. 45.

Dragonne, relatant le destin de la comtesse de Feugère pendant les révolutions belge et française. Suite à la publication de ces romans, les deux auteurs décident de se séparer pour suivre chacun leur chemin littéraire : « Le succès d'estime nous engagea à interrompre une collaboration qui alourdissait notre allure individuelle »⁸², souligne Emmanuel Gonzalès.

Gonzalès écrit également des nouvelles, des feuilletons et des pièces dramatiques pour d'autres journaux parisiens, beaucoup plus connus que ceux cités précédemment, tantôt sous son véritable nom, tantôt sous des pseudonymes, comme le rapporte Charles Chincholle à la mort de l'écrivain : « Sous les divers pseudonymes de Melchior Gomez, de Ramon Gomeril, de Caliban, il publiait des fantaisies dans les petits journaux littéraires »⁸³. Ces journaux bon marché, tels *La Presse* et *Le Siècle*, sont alors en plein essor.

La Presse est fondée en 1836 par Émile de Girardin. Quotidien politique, agricole, industriel et commercial, la publicité y a également une place importante. L'abaissement du prix de l'abonnement et l'introduction massive de publicités permet à *La Presse* de conquérir de nombreux lecteurs, et sont à l'origine du fort succès de ce journal. Afin de fidéliser son lectorat, Girardin y intègre le roman-feuilleton, roman populaire publié sous forme d'épisodes dans les pages mêmes du quotidien. Mais ce n'est pas seulement pour son talent de feuilletoniste que Girardin engage Emmanuel Gonzalès en 1836. Séduit par le nom de famille du jeune auteur, il lui demande de s'occuper de la section « politique espagnole » de son journal, comme l'évoque le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « M. Émile de Girardin, qui avait besoin d'articles sur l'Espagne, le fit entrer à *La Presse*, où la couleur exotique de son nom prêta même une certaine autorité à sa parole »⁸⁴. Prenant la forme de feuilletons, ses articles sur l'Espagne passionnent les lecteurs, pensant lire les mots d'un homme venant tout droit de la péninsule ibérique.

Mais une querelle entre Girardin et Gonzalès, dont nous ne connaissons pas la cause, amène le romancier à quitter son poste pour travailler au journal *Le Siècle*, dirigé par Armand Dutacq. Paru pour la première fois le même jour que *La Presse*, le 1^{er} juillet 1836, *Le Siècle* subit dans un premier temps la concurrence de son rival, avant de se placer au même niveau grâce à l'insertion de publicités baissant son prix et permettant d'élargir son audience, mais aussi, une nouvelle fois, grâce à l'apparition du roman-feuilleton, dont Emmanuel Gonzalès, entre

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *Le Figaro*, 16 octobre 1887, p. 2.

⁸⁴ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 8, *op. cit.*, p. 1369.

autres, fait le succès. Louis Desnoyers, directeur de la partie littéraire du journal, y publie les nouvelles de l'auteur : *Gracioso*, *Les Mignons de la Lune*, *Giangurgolo*, *L'Amoureux de la reine*, *Le Briseur d'images*, *Le Guap*, *L'Épave de la Tremblade*, ou encore *Le Tailleur de Leyde*, des œuvres « plus dramatiques encore, plus sombres, plus sinistres, mais remplies de mouvement et de qualités attachantes », selon Eugène de Mirecourt⁸⁵. Publiées successivement, ces nouvelles connaissent un succès considérable, comme le souligne Édouard Montagne dans son ouvrage sur la Société des Gens de Lettres :

« Notre ami Élie Berthet⁸⁶, qui peut prendre la parole en qualité de témoin, nous raconte : “Qu'un des faits qui contribuèrent le plus à la vulgarisation du roman en France fut précisément la fondation du journal *Le Siècle*, vers 1836. Pour la première fois, on considérait le roman comme un élément principal de succès. [...] Beaucoup de personnes qui ne partageaient pas les idées politiques du *Siècle* le lisaient pourtant à cause de ses feuilletons, et il obtint ainsi une popularité immense” »⁸⁷.

À la suite de ce succès, Louis Desnoyers entraîne avec lui Emmanuel Gonzalès dans la rédaction de l'hebdomadaire satirique *La Caricature*, fondé en 1830 par Charles Philipon, en opposition à Louis-Philippe. Gonzalès en assure la direction de 1839 à 1840, lorsque le journal se nomme *La Caricature morale, judiciaire, littéraire, artistique, fashionable et scénique*, et ouvre la voie aux critiques de la société contemporaine, avec des articles incisifs sous le titre « Les Grelots de Paris ». « Le rédacteur en chef décochait lui-même une foule de traits de satire contre les sots fastueux, les financiers, les lions à la mode, et contre toute la gent littéraire, artistique et théâtrale »⁸⁸, rapporte Eugène de Mirecourt. Ses collaborateurs d'alors ne sont autres qu'Honoré de Balzac, Alphonse Karr, Théophile Gautier ou encore Alexandre Dumas père.

Au début des années 1840, Emmanuel Gonzalès collabore à *La Tribune dramatique, revue théâtrale, artistique et littéraire*, puis en devient le rédacteur en chef en 1842⁸⁹. Mais désirant asseoir sa réputation de romancier et s'éloigner du journalisme, il publie deux ans plus tard, en 1844, *Les Frères de la côte* (Fig. VI.). Ce roman raconte l'histoire d'une jeune femme qui, pour échapper à des avances trop brutales, tue son agresseur. Elle fait ensuite appel à un jeune pêcheur amoureux d'elle pour se débarrasser du corps. Le récit amène le lecteur de l'Espagne

⁸⁵ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 78.

⁸⁶ Élie Berthet (1815-1891) est un écrivain et auteur de feuilletons travaillant pour le journal *Le Siècle*, dont il est témoin de sa création en 1836.

⁸⁷ Édouard MONTAGNE *Histoire de la Société des Gens de Lettres, op. cit.*, p. XVII-XVIII.

⁸⁸ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 82.

⁸⁹ *La Tribune dramatique*, 19 juin 1842, p. 1.

à l'Amérique, en passant par les Antilles, « transportant tour à tour le lecteur au milieu des forêts vierges de l'Amérique ou sur le sol de l'amoureuse Espagne. Le pittoresque des mœurs sauvages, les exploits inouïs des flibustiers des Antilles »⁹⁰. Ce récit vaut à Emmanuel Gonzalès sa renommée auprès du public, et en particulier auprès d'Émile Zola. En effet, ce dernier se souvient de ce roman d'aventure qui marqua ses jeunes années, et le mentionne lors de l'inauguration du buste en bronze d'Emmanuel Gonzalès, au cimetière de Montmartre, le 25 octobre 1891, quatre ans après la mort du romancier :

« Je me risquerai, Messieurs, à un souvenir personnel. J'avais quatorze ans, et c'était pendant le choléra de 1854, au fond d'un bastidon perdu de la Provence, où ma famille s'était réfugiée. Là, pendant les trois mois de vacances forcées, j'ai dévoré tout un cabinet de lecture, que ma grand-mère, femme courageuse, allait me chercher à la ville, par paquets de quinze et vingt volumes. Tous les grands conteurs, les Dumas, les Eugène Sue, les Féval, les Elie Berthet y passèrent. Eh bien ! Messieurs, de tant d'œuvres englouties goulûment, une surnage encore dans ma mémoire en trait ineffaçables : les *Frères de la côte*, avec leurs aventures extraordinaires et poignantes, leur envolée folle au pays de l'imagination ! Ils m'ont accompagné dans la vie, aussi vivants en moi que *Le Petit Poucet* et que *Le Robinson suisse* »⁹¹.



Fig. VI. Emmanuel Gonzalès, couverture du roman *Les Frères de la côte*, Paris, Victor Benoist et C^{ie}, 1859. Source : Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 4-Y2-284.

⁹⁰ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 89.

⁹¹ Discours d'Émile Zola lors de l'inauguration du buste d'Emmanuel Gonzalès au cimetière de Montmartre le 25 octobre 1891, dans *Émile Zola, Les œuvres complètes, Volume 50, Mélanges, Préfaces et Discours*, Paris, F. Bernouard, 1927, p. 267-268.

Publiés dans de nombreux journaux de province et souvent traduits en plusieurs langues, les romans d'Emmanuel Gonzalès font voyager le lecteur dans d'incroyables aventures à travers le monde. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* déclare en effet que « depuis Fenimore Cooper, jamais les mœurs des aventuriers de l'Amérique n'avaient été dépeintes avec autant de fidélité et d'énergie. Les exploits légendaires des fameux boucaniers de l'Île de la Tortue furent lus avec d'autant plus d'avidité que l'auteur »⁹². Émile Zola, à nouveau, envie le don qu'a Emmanuel Gonzalès de faire voyager ses lecteurs alors que lui-même ne quitte pas son bureau : « M. Emmanuel Gonzalès est un grand voyageur. Il met ses pantoufles, et s'en va-t-en guerre, – de son bureau à sa fenêtre – [...]. Et il fait ainsi des milliers de lieues. [...] Mais s'il avait eu la vanité de nous faire accroire qu'il venait de faire le tour du monde, nous l'aurions cru sur parole, tant il parle savamment des pays lointains où il promène ses lecteurs »⁹³. « Savamment », car Emmanuel Gonzalès écrit ses romans avec un très grand souci de vérité et de fidélité, d'après des documents et des sources extraits des annales des pays qu'il évoque.

Suite à ses récents succès, Emmanuel Gonzalès part en villégiature à Montmorency, près de Paris. Selon Eugène de Mirecourt, le romancier aurait rencontré sa future épouse lors de ce séjour⁹⁴. Ses propos sont erronés puisque les deux jeunes gens se sont mariés le 30 mars 1843, soit un an avant la publication des *Frères de la côte*, comme en atteste leur acte de mariage⁹⁵ ou l'article de *La Tribune dramatique* daté du 2 avril 1843 : « Jeudi dernier, et non mardi, comme l'ont annoncé par erreur la plupart des journaux, a été célébré, dans l'église Bonne-Nouvelle, le mariage de notre rédacteur en chef, M. Emmanuel Gonzalès, avec Mlle Céline Ragut, pianiste d'un grand talent »⁹⁶.

Mlle Céline Ragut, de son véritable nom Marie Caelina Ragut, naît à Lyon le 29 mai 1823⁹⁷. Elle est la fille aînée de Pierre Fleury Joseph Ragut, un fabricant d'étoffes lyonnais, et de Jeanne Marie Julie Clavelloux, originaire du département de la Loire. Tous deux se sont mariés deux ans avant sa naissance, le 13 octobre 1821. Céline Ragut aura par la suite deux frères : Jean Antoine Alphonse, né en 1825, et Jean Baptiste Manlius, né en 1827.

⁹² Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 8, *op. cit.*, p. 1369.

⁹³ Émile ZOLA, « Livres d'aujourd'hui et de demain », *Le Gaulois*, 16 juillet 1869, p. 3.

⁹⁴ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès*, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁵ Acte de mariage de Marie Céline Ragut et d'Emmanuel Gonzalès, 30 mars 1843. Annexes, p. 573.

⁹⁶ *La Tribune dramatique*, 2 avril 1843, p. 15.

⁹⁷ Acte de naissance de Marie Caelina Ragut, 29 mai 1823. Annexes, p. 572.

Nous la retrouvons à Paris autour de sa vingtième année, lorsque *La Tribune dramatique* publie dans un article du 19 juin 1842, le jour même où Emmanuel Gonzalès devient rédacteur en chef de ce journal :

« Jeudi nous avons entendu dans un salon, la traduction de *Judith et Holopherne*, tirée de l'*oratorio* de Métastase, arrangée pour les maisons d'éducation. Les chœurs ont produit un grand effet, mais la *prière de Judith* surtout a été supérieurement rendue par une jeune et charmante cantatrice, Mlle Céline Ragut. En écoutant cette voix pure et vibrante, où la plus riche expression dramatique se mariait à une excellente méthode de vocalisation, nous nous sommes involontairement rappelé les premiers débuts de Cornélie Falcon »⁹⁸.

Marie Caelina Ragut est donc une chanteuse connue à Paris sous le nom de scène de Céline Ragut. Nous supposons que ses parents l'ont accompagnée, puisqu'en 1856, dans une lettre que sa fille Eva envoie à Emmanuel Gonzalès, son père, depuis le couvent, elle écrit : « Dit à mon grand-père, à Alphonse et à Dorothée que je les embrasse bien »⁹⁹. Or le père d'Emmanuel Gonzalès est mort treize ans plus tôt, en 1843. Il s'agit donc bien ici du père de Céline Ragut, venu vivre à Paris auprès de sa fille.

La jeune femme exerce son art dans les salons à la mode depuis ses dix-huit ans. En atteste un autre article de *La Tribune dramatique* publié quelques mois plus tard, à l'occasion d'un concours de chant : « Les honneurs de la semaine ont été pour le Conservatoire. [...] L'accessit a été accordé à la jolie Mlle Mondu-Taigny, dont le chant nous a rappelé involontairement la voix pénétrante et mélodieuse de Mlle Céline Ragut, qui a eu tant de succès dans les salons l'hiver dernier »¹⁰⁰.

En ce milieu du XIX^e siècle, de nombreux salons, dîners, réceptions et soirées musicales sont organisés dans la capitale, auxquels politiques, écrivains, artistes et musiciens sont conviés. *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* définit le salon comme une « compagnie de gens du grand monde, réunis pour converser »¹⁰¹ sur l'actualité politique, littéraire ou théâtrale. Selon Virginie Ancelot, romancière, peintre et grande salonnière du XIX^e siècle, « ce qui constitue un vrai salon, c'est la liberté pour chacun d'y apporter ses sentiments et ses idées et de les y émettre gaiement sur tous les sujets possibles de conversation »¹⁰². Afin de

⁹⁸ « Paris sous verre », *La Tribune dramatique*, 19 juin 1842, p. 10.

⁹⁹ Lettre 2. Eva Gonzalès à Emmanuel Gonzalès, 30 octobre 1856. Correspondance, p. 10-13.

¹⁰⁰ « Paris sous verre », *La Tribune dramatique*, 13 novembre 1842, p. 3.

¹⁰¹ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 14, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1875, p. 133.

¹⁰² Virginie ANCELOT, *Un Salon de Paris : 1824 à 1864. Madame Ancelot*, Paris, E. Dentu, 1866, p. 148.

distraire ses invités, l'hôte a souvent recours à des comédiens, poètes, chanteurs ou musiciens : « Un autre divertissement à la mode consiste à louer les services d'une cantatrice, qui vient à domicile donner un récital »¹⁰³. Ces salons mondains sont donc souvent des tremplins pour de jeunes artistes désirant se faire un nom, comme le souligne Madame Ancelot au sujet d'une actrice de l'époque :

« Mademoiselle Rachel avait débuté au Théâtre Français avec un immense succès, et sa manière de dire les beaux vers de Corneille et de Racine avait des nuances si justes, si fines et si délicates, qu'on pensa qu'elle serait encore plus parfaitement appréciée dans les salons que sur le théâtre. J'arrangeai une réunion où elle se fit entendre, au milieu de mes amis, dès le commencement de ses débuts, et où elle excita une vive admiration »¹⁰⁴.

À l'instar de cette actrice, Céline Ragut fait connaître ses talents de chanteuse et de musicienne dans ces salons parisiens. Eugène de Mirecourt rapporte d'ailleurs au sujet du succès de la jeune femme : « Madame Gonzalès est une femme accomplie, une perle rare, que la société parisienne la plus élégante s'est empressée de conquérir pour son écrin »¹⁰⁵. Pratiquant le chant, le piano et la harpe, Eva Gonzalès ne manquera pas, quelques années plus tard, avec *Joueuse de harpe*¹⁰⁶, de représenter sa mère dans ce statut d'artiste qui la fit connaître du public. Vêtue d'une robe en satin de couleur grise, ceinturée d'un nœud rose, les cheveux noirs relevés en chignon et décorés d'une fleur rose, la musicienne est assise, de profil, jouant de la harpe, sur un fond neutre de couleur marron dont seule une applique est visible en arrière-plan en guise de décor.

Emmanuel Gonzalès l'a-t-il rencontrée lors de l'une de ses représentations ? Nous ne pouvons répondre précisément à cette question. Néanmoins, depuis que ce dernier est rédacteur en chef de *La Tribune dramatique*, la jeune cantatrice est souvent présente et encensée dans les colonnes du journal. Alors qu'en mars 1843 l'une des histoires d'Emmanuel Gonzalès est adaptée en quadrille, une danse de bal ou de salon dont on allait chercher des motifs dans les opéras, les ballets ou les romans à la mode pour raconter une histoire, l'affection entre l'auteur et la jeune cantatrice est manifeste dans l'article du journal qui relate cet événement : « Quadrille en vogue de la saison, *Pierre le Cruel*, chronique de M. Emmanuel Gonzalès et musique de M. Désiré Martin. [...] Ce quadrille original et dramatique est dédié à une de nos

¹⁰³ Anne MARTIN-FUGIER, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, dans Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, op. cit., p. 197.

¹⁰⁴ Virginie ANCELOT, *Un Salon de Paris : 1824 à 1864. Madame Ancelot*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁵ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès*, op. cit., p. 92.

¹⁰⁶ Cat. 39. Eva Gonzalès, *Joueuse de harpe*, vers 1873-1874. Annexes, p. 62.

jeunes et jolies cantatrices, Mlle Céline Ragut »¹⁰⁷. Quelques semaines plus tard, la cantatrice Céline Ragut devient Madame Emmanuel Gonzalès, « compagne dévouée de ses veilles et de ses labeurs »¹⁰⁸, écrit Octave Uzanne à la mort de l'épouse de son ami en 1880. L'amour que Gonzalès porte à sa femme est si fort qu'il se serait inspiré d'elle pour créer, après plus de vingt ans de mariage, en 1867, l'héroïne de l'un de ses romans, *Les Mémoires d'un ange*. Plusieurs journalistes évoquent ce rôle exercé par Mme Gonzalès dans l'écriture de cet ouvrage, comme Charles Chincholle, qui déclare dans *Le Figaro*, en 1887, à la mort de l'auteur : « Il perdit d'abord l'héroïne de ses *Mémoires d'un Ange*, sa femme, qu'il adorait »¹⁰⁹. De même, Eugène de Mirecourt rapporte : « Il écrivit pour *Le Courrier Français* les *Mémoires d'un ange*. Au coin du foyer conjugal, madame Gonzalès lui avait sans doute raconté ses souvenirs »¹¹⁰. Ce roman raconte l'histoire d'une femme qui, après avoir fait de nombreuses erreurs, écrit pour le fils qu'elle a eu d'une union illégitime ses mémoires où les conséquences de sa chute sont racontées dans les moindres détails. Céline Ragut a-t-elle réellement inspiré ce personnage, ou ces journalistes et écrivains, n'ayant pas lu le roman, ont simplement conclu que l'« ange » du titre ne pouvait être que l'épouse de l'auteur ?

Bien qu'elle soit devenue la femme d'un romancier, Céline Ragut n'en oublie pas pour autant ses talents de cantatrice durant les premières années de son mariage, et continue de chanter dans les salons et soirées mondaines, comme un soir de septembre 1846 chez son ami le violoncelliste Jacques Offenbach : « Mme Emmanuel Gonzalès et Deforges ont chanté plusieurs morceaux avec ce charme et cette facilité que vous avez souvent applaudi dans les salons, et leur duo bouffe surtout a vivement excité l'hilarité des nombreux spectateurs qui se pressaient dans les appartements du célèbre violoncelliste [Jacques Offenbach] »¹¹¹, relate *La Tribune dramatique*. Mais à la naissance de sa première fille, trois ans plus tard, Mme Gonzalès met sa carrière de côté pour se consacrer pleinement à son rôle d'épouse, et désormais de mère.

Eva, Carola, Jeanne, Emmanuela, Antoinette Gonzalès naît le 19 avril 1849 dans le troisième arrondissement de Paris¹¹². Une deuxième fille viendra compléter le foyer, Jeanne Constance

¹⁰⁷ « Paris sous verre », *La Tribune dramatique*, 5 mars 1843, p. 2.

¹⁰⁸ Octave UZANNE, *Le Livre, bibliographie moderne, op. cit.*, 1880, p. 324.

¹⁰⁹ Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁰ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 92.

¹¹¹ « Beaux-Arts », *La Tribune dramatique*, 6 septembre 1846, p. 252.

¹¹² Au fil de nos recherches, nous avons relevé une contradiction quant à la véritable date de naissance d'Eva Gonzalès. Tous les ouvrages consultés la déclarent née le 19 avril 1849. Son acte de décès (Annexes, p. 610-611)

Philippe, née le 16 février 1852¹¹³. Eva sera sa marraine. La famille habite alors au 18 rue de Laval à Paris, non loin de la rue Notre-Dame de Lorette, et de leur futur domicile de la rue Bréda, dans le neuvième arrondissement. En 1852, Emmanuel Gonzalès est nommé vice-président de la Société des Gens de Lettres, que nous évoquerons plus loin¹¹⁴. Il assure à sa famille une vie confortable, honorable et bourgeoise. Mme Gonzalès, quant à elle, reste dans les mémoires de ceux qui ont connu la jeune cantatrice Céline Ragut, et les auteurs, comme Fernand Martinn, lui rendent hommage dans leurs vers :

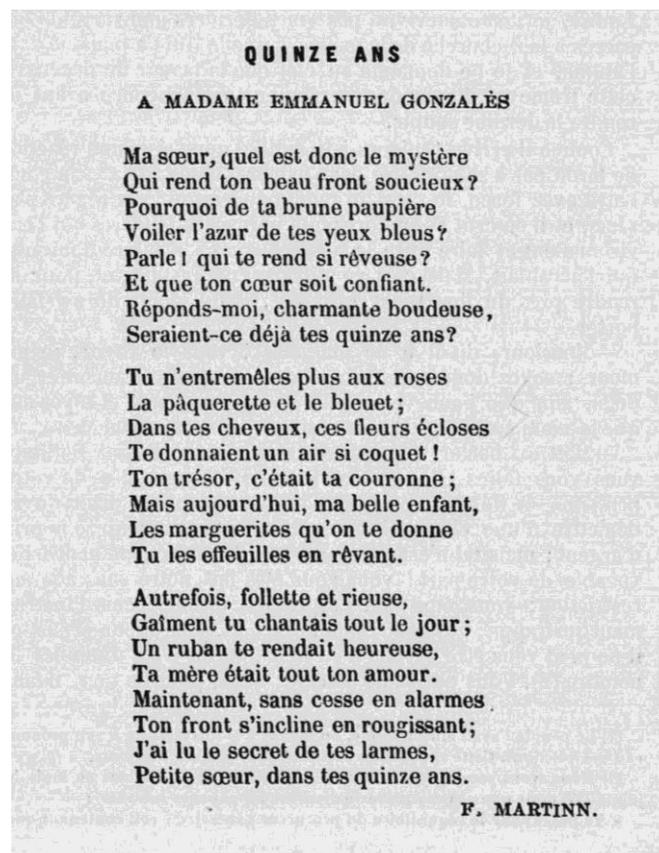


Fig. VII. Fernand MARTINN, « Quinze ans », *Le Siècle illustré*, 4 novembre 1862, p. 8. Source : Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-4866-4871.

ainsi que l'inscription gravée sur sa tombe, la disent décédée en 1883 à l'âge de trente-quatre ans. L'état civil parisien antérieur à 1860 ayant été détruit lors des incendies de la Commune en mai 1871, son acte de naissance a donc été reconstitué en 1874 (Acte de naissance d'Eva Gonzalès, 19 avril 1847-1849 (?). Annexes, p. 575-578). Or, cet acte la déclare née le 19 avril 1847. De ce fait, son acte de mariage avec Henri Guérard établi cinq ans plus tard reprend cette date (Annexes, p. 600-601). Y-a-t-il eu une erreur lors de la reconstitution de son acte de naissance ? Le doute s'installe donc quant à la véritable date de naissance d'Eva Gonzalès. Nous retiendrons, pour nos propos, l'année 1849.

¹¹³ Acte de naissance de Jeanne Gonzalès, 16 février 1852. Annexes, p. 579-582.

¹¹⁴ III. B. 1. Emmanuel Gonzalès : écrivain reconnu et apprécié de ses pairs, p. 345-348.

2. Le quotidien d'une famille bourgeoise dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ces premières remarques relatives à la vie d'Emmanuel Gonzalès et de son épouse permettent de définir l'environnement familial au sein duquel grandissent leurs filles, Eva et Jeanne : un milieu relativement aisé de la bourgeoisie parisienne où la littérature, la musique et l'art occupent une grande place.

Lorsqu'il n'écrit pas ses romans dans l'appartement familial du 18, rue de Laval, puis du 11, rue Bréda, à Paris, Emmanuel Gonzalès consacre son temps au siège de la Société des Gens de Lettres, alors situé au 47, rue de la Chaussée d'Antin, où il côtoie et défend ses collègues écrivains¹¹⁵. Avec ce père romancier, impliqué dans le monde littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle, il va de soi que les filles Gonzalès côtoient, dès leurs plus jeunes années, les grands noms de la littérature et de la poésie française contemporaine, tels Alexandre Dumas père et fils, Théophile Gautier ou Théodore de Banville, mais aussi des artistes peintres, dont Alfred Stevens, qui sera à l'origine de la rencontre entre Eva Gonzalès et Édouard Manet¹¹⁶.

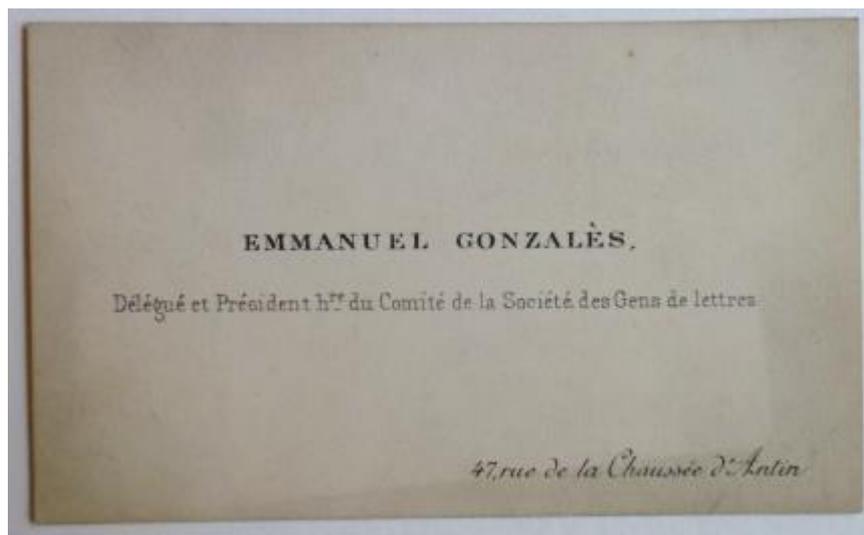


Fig. VIII. Carte de visite d'Emmanuel Gonzalès. Source : Fondation Custodia, Paris.

Pour recevoir ce « beau monde », Emmanuel Gonzalès peut compter sur son épouse. Ayant abandonné sa carrière de cantatrice pour élever ses filles, Mme Gonzalès devient également le

¹¹⁵ III. B. 1. Emmanuel Gonzalès : écrivain reconnu et apprécié de ses pairs, p. 343-346.

¹¹⁶ II. A. 2. Le choix d'Édouard Manet, p. 179-186.

double social et mondain de son mari, en accueillant dans leur appartement leurs amis, collègues et connaissances. Gonzalès a conscience du rôle important tenu par sa femme, et ne manque pas de faire part de son opinion sur le statut des femmes à son époque, et de son admiration pour celles-ci :

On n'accueille la supériorité chez les femmes qu'à titre d'exception, - et on ne l'admet que dans les arts de par agrément, dans ce que l'on regarde comme des jeux frivoles et puérils.

On a inventé contre les femmes le club et le cigare. Les hommes ne sachant plus leur faire la cour, par suite de nos progrès politiques, - ils feignent de les croire incapables de sortir de la question des modes et chiffons et les séquestrent dans le cercle de la valse et de la Polka.

Toutes les femmes sont cependant un peu poètes, l'imagination, anges par le cœur et diplomates par l'esprit, leurs vertus sont bien à elles ; leurs vices sont de notre façon ; nous les leur enseignons. Elles obéissent à leurs professeurs.

Emmanuel Gonzalès

Fig. IX. Lettre d'Emmanuel Gonzalès, dans Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval* ; *Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 97. Source : Bibliothèque nationale de France.

« On n'accueille la supériorité chez les femmes qu'à titre d'exception, et on ne l'admet que dans les arts de par agrément, dans ce que l'on regarde comme des jeux frivoles et puérils. On a inventé contre les femmes le club et le cigare. Les hommes ne sachant plus leur faire la cour, par suite de nos propres politiques, - ils feignent de les croire incapables de sortir de la question des modes et chiffons et les séquestrent dans le cercle de la valse et de la Polka. Toutes les femmes sont cependant un peu poètes par l'imagination, anges par le cœur et diplomates par l'esprit. Leurs vertus sont bien à elles ; leurs vices sont de notre façon ; nous les leur enseignons : elles obéissent à leurs professeurs »¹¹⁷.

Pour comprendre le rôle tenu par Mme Gonzalès, femme de la bourgeoisie, épouse d'un romancier célèbre, et mère de deux filles, nous devons nous attarder sur la place de la femme

¹¹⁷ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval* ; *Emmanuel Gonzalès, op. cit.*, p. 97.

dans la société bourgeoise parisienne de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'historienne Michelle Perrot, qui a consacré un ouvrage à la vie de famille au XIX^e siècle, explique :

« Le rôle principal appartient à la maîtresse de maison, chargée de mettre en scène la vie privée tant dans l'intimité familiale – cérémonies quotidiennes des repas et soirées au coin du feu – que dans les relations de la famille au monde extérieur – organisation de la sociabilité, visites, réceptions. Elle doit régler le cours des tâches ménagères de manière que chacun, son époux tout le premier, trouve à la maison le maximum de bien-être »¹¹⁸.

Alors que l'époux s'occupe des affaires, sa femme se charge de l'intendance du foyer, de la sphère privée, mais aussi des sociabilités. Mme Gonzalès supervise donc le travail des domestiques (ménage, entretien du linge, courses, menus, dépenses...) et s'occupe de l'éducation morale et religieuse de ses filles.

En effet, Marie-Françoise Lévy, qui a consacré un ouvrage à l'éducation des Françaises de la seconde moitié du XIX^e siècle, et notamment à la transmission de la mère à sa fille, rappelle que « dans la France du Second Empire, les filles de la bourgeoisie sont élevées dans leur famille, par leur mère, quelquefois assistée d'une institutrice privée. Cette éducation qui commence dès le plus jeune âge, s'effectue dans le cadre domestique »¹¹⁹. Les sources ne nous indiquent pas si les sœurs Gonzalès ont eu une institutrice à domicile, mais ce qui est certain, c'est que leur mère a mis fin à sa carrière pour s'occuper d'elles, pour les éduquer, et, comme dans toute famille, pour leur inculquer des valeurs. Ordonner le temps quotidien est alors très important dans l'éducation des jeunes filles. Nous avons ainsi retrouvé un exemple, provenant d'un journal et de la correspondance d'une femme¹²⁰ ayant grandi dans les mêmes années qu'Eva Gonzalès, dans le même milieu, qui illustre le rythme des journées d'une enfant de la bourgeoisie au milieu du XIX^e siècle, exclusivement élevée par sa mère, ainsi que ses activités :

« Lever, 7 heures et demie, ma prière, mon lit, mon déjeuner.
8 heures et demie, étude des leçons.
9 heures à dix heures et demie, la classe avec maman.
Un quart d'heure de petite récréation.
Jusqu'à midi, les devoirs.
Après le déjeuner, promenade.
3 heures, encore la classe.
5 heures, goûter et récréation.

¹¹⁸ Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, op. cit., p. 183.

¹¹⁹ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880*, op. cit., p. 9.

¹²⁰ *Journal et Correspondance de Jeanne G.*, recueillis et publiés après sa mort, Marseille, M. Verrot, 1906.

Le Chapelet, petite causerie avec Marthe et maman (nous appelons cela : « Les Câlines »).
6 heures, mes devoirs.
6 heures et demie, leçons à apprendre.
Après le souper, je m’amuse ou je fais mon journal, prière, coucher.
Deux fois par semaine, cours et compositions avec Louise et Marcelle.
Samedi et mercredi, leçon de violon.
Le jeudi après-midi et le dimanche, grandes promenades.
Messe à onze heures »¹²¹.

L’emploi du temps d’une petite fille qui reçoit non pas l’enseignement de sa mère, mais d’une institutrice privée, est alors bien différent. Il est davantage tourné vers l’apprentissage de nombreuses matières de manière institutionnelle, et moins centré sur la transmission et le partage comme c’est le cas avec la mère éducatrice :

« 6 heures, lever – prière du matin.
7 heures, leçon de piano ou leçons de la veille à apprendre.
8 heures, petit-déjeuner – récréation.
9 heures, leçon d’écriture et de calcul.
10 heures, leçon d’orthographe.
11 heures, leçon de piano.
12 heures, déjeuner – récréation.
13 heures, leçon d’anglais.
14 heures, leçon de dessin.
15 heures, leçon de chant.
16 heures, ouvrages d’aiguille.
18 heures, dîner – récréation.
20 heures, instruction religieuse.
21 h 30, prière du soir et coucher »¹²².

À la lecture de deux lettres d’Eva Gonzalès adressées à son père dans ses jeunes années¹²³, il semble qu’elle ait reçu une éducation exclusivement maternelle. Ces sources révèlent en effet une grande complicité entre Eva Gonzalès et ses parents. « Les échanges de tendresse entre parents et enfants, dans la famille bourgeoise du moins, sont tolérés, voire recherchés. Caresses et câlins font partie du climat propice à l’épanouissement d’un jeune corps »¹²⁴, affirme Michelle Perrot. Dans la première lettre¹²⁵ qu’elle écrit alors qu’elle est partie en villégiature avec sa mère et sa sœur, Eva Gonzalès, très jeune – comme en témoignent les fautes d’orthographe d’une petite fille qui apprend à écrire – souhaite une bonne fête à son père, resté à Paris, et regrette qu’il ne soit pas auprès d’elle pour qu’elle puisse l’embrasser.

¹²¹ Extrait du *Journal et Correspondance de Jeanne G.*, dans Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L’éducation des françaises. 1850-1880*, op. cit., p. 22-23.

¹²² Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L’éducation des françaises. 1850-1880*, op. cit., p. 22.

¹²³ Lettres d’Eva Gonzalès, enfant, à son père Emmanuel Gonzalès. Correspondance, p. 8-13.

¹²⁴ Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, op. cit., p. 80.

¹²⁵ Lettre 1. Eva Gonzalès à Emmanuel Gonzalès, n.d. Correspondance, p. 8-9.

De même, quelques années plus tard, pendant une retraite religieuse au couvent des Ursulines de Villefranche-sur-Saône, près de Lyon, elle écrit à nouveau à son père pour lui raconter son quotidien, mais aussi pour lui faire part de sa crainte d'être séparée de sa mère : « *Maman ne parle pas encore de son départ et je désire, si elle ne doit pas me laisser, qu'elle reste le plus longtemps possible avec moi.* »¹²⁶.

Cette lettre témoigne de la relation fusionnelle entre la fille et sa mère. Celle-ci a pour rôle de lui inculquer, dès son plus jeune âge, des règles et des principes, tels que la bienséance, la politesse, la patience, la docilité, la pudeur, la douceur, la bonté, mais aussi le bon vocabulaire, l'emploi de certains mots, le refus d'autres : « Corps contenu et paroles retenues sont les étapes disciplinaires indispensables avant d'entreprendre la transmission de toute valeur morale »¹²⁷. Une fois ces principes transmis et cette relation étroite entre la mère et sa fille installée, arrive l'éducation morale : « Survient le moment où les qualités en elles-mêmes ne suffisent plus. La mère ajuste ses interventions, guide, oriente, communique autre chose que le devoir. Elle initie à la vertu. Alors l'éducation des sentiments commence : celle de *l'âme*, en quelque sorte. La religion en est le support »¹²⁸.

La religion occupe justement une très grande place au sein de la famille Gonzalès. Un article publié après la mort d'Emmanuel Gonzalès, en 1887, nous apprend combien celui-ci était croyant et pratiquant :

« Gonzalès n'eût pas été si parfaitement bon s'il n'avait pas été croyant. [...] Oui, Gonzalès était un croyant. Lui-même se plaisait à l'affirmer dans l'intimité de la famille. "Je n'ai jamais manqué, me disait-il l'année dernière, d'aller chercher mon rameau béni à l'église le jour de Pâques fleuries", et comme on vint à parler de l'usage presque général du maigre le vendredi saint, il déclara qu'il s'était fait, toute sa vie, un devoir d'être fidèle à cette prescription de l'Église, et même de jeûner ce jour-là »¹²⁹.

Eva et Jeanne Gonzalès sont ainsi élevées au sein d'une famille catholique pratiquante. L'aînée sera même la marraine de sa cadette¹³⁰. Leur mère joue alors un rôle important dans l'initiation religieuse de ses filles : « Enjeu considérable, en cette seconde moitié du XIX^e siècle, l'éducation religieuse – fondement de l'éducation des filles – se transmet dans la

¹²⁶ Lettre 2. Eva Gonzalès à Emmanuel Gonzalès, 30 octobre 1856. Correspondance, p. 10-13.

¹²⁷ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880, op. cit.*, p. 18.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁹ Olivier DES ARMOISES, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 16.

¹³⁰ Acte de baptême de Jeanne Gonzalès, 2 avril 1857. Annexes, p. 583-585.

famille et par la mère »¹³¹. Celle-ci est chargée d'éveiller chez ces filles le sentiment religieux, et de l'entretenir par la quotidienneté des prières. Les emplois du temps des petites filles bourgeoises étudiés précédemment signalent en effet les prières du matin et du soir. « Jusqu'à l'âge de sept ans, la petite fille a pour seule obligation religieuse la prière. Pour parvenir à l'amélioration de sa personne elle doit connaître quels sont ses devoirs envers Dieu, envers elle-même. [...] Sa mère l'y initie. Parmi ces obligations, figure la présence régulière et attentive à la messe »¹³².

La foi religieuse de sa famille est telle qu'en 1856, Eva Gonzalès est envoyée au couvent des Ursulines de Villefranche-sur-Saône, à côté de Lyon, d'où est originaire sa famille maternelle. Nous ignorons combien de temps elle y reste, s'il s'agit d'une simple retraite de quelques jours, ou si elle y est envoyée pour une période plus longue.

« Il est [...] commun d'envoyer sa fille au couvent seulement un an ou deux, le temps d'accomplir un rite de passage de l'enfance à l'adolescence, de faire une « bonne » première communion. Beaucoup de raisons à cela : le désir de ne pas dépenser outre mesure pour une éducation considérée souvent comme un ornement ajouté aux apprentissages domestiques, la tendresse des parents qui se résignent moins [...] à laisser longtemps leurs filles recluses dans un internat ; enfin la crainte de voir celles-ci attirées par la vie monastique au bout d'un trop long séjour auprès des religieuses »¹³³.

Ce rite de passage avant la première communion s'effectue entre dix et douze ans, comme l'atteste Marie-Françoise Lévy : « À partir de l'âge de dix ans, et plus généralement vers douze ans, la petite fille est inscrite sur la liste des jeunes communiantes. En pension, ou élevée dans sa famille, elle suit pendant six ou sept mois, le catéchisme de communion »¹³⁴. Des doutes s'étant installés quant à la véritable date de naissance d'Eva Gonzalès, nous ne savons finalement pas si elle a sept ou neuf ans, lorsqu'elle écrit à son père du couvent de Villefranche-sur-Saône. Toutefois, contrairement à ce que révèlent les ouvrages consacrés à l'éducation des jeunes filles au XIX^e siècle, son quotidien au couvent n'est pas scandé par la prière, les classes ou la lecture de la Bible, mais par les jeux, l'exercice physique et la musique. Son séjour, comme nous l'indique sa lettre, nous fait donc davantage penser à un « camp » de vacances qu'à une retraite contemplative avant la première communion :

¹³¹ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880, op. cit.*, p. 53.

¹³² *Ibidem*, p. 74-75.

¹³³ Françoise MAYEUR, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, t. 3. 1789-1930, op. cit.*, p. 126.

¹³⁴ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880, op. cit.*, p. 103.

« Mon cher Papa,
 Je suis maintenant à Villefranche. Je m’amuse bien et j’ai beaucoup d’amis, et je me porte très bien. [...] On me gâte extraordinairement et je suis comblé d’images. Il y a aussi deux chapelles et l’église : la chapelle des Sts Anges Gardiens et celle de la Ste Vierge et de Ste Ursule. Il y a dans le clos la statue de St Joseph. Enfin je m’amuse beaucoup. [...] Crois aussi que je ne manque pas d’exercices. Comme je te l’ai dit il y a un clos et un gymnase. Mon cher papa je m’amuse tant que je te demande de rester au couvent. [...] Enfin partout on s’occupe beaucoup de musique et je crois que j’y apprendrai mieux que partout ailleurs. Ces dames soignent beaucoup la santé des enfants et je crois que je me porterai très bien dans ces grands jardins où on récolte tant de fruit.»¹³⁵

Après sa communion, la petite fille s’efface pour faire place à l’adolescente. Le sentiment religieux, quant à lui, devient au fil des ans une ferveur religieuse. Eva Gonzalès, à l’instar de ses parents, sera toujours portée par sa foi catholique. Nous avons ainsi connaissance d’une photographie (Fig. X.) dans laquelle la jeune femme, vue de profil, pose en pleine prière, agenouillée sur un prie-Dieu.



Fig. X. Eva Gonzalès, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisoné*, op. cit., p. 7.

Dès lors, la mère « a maintenant pour fonction d’initier sa fille à la vie domestique, et à la vie publique, en vue de son avenir d’épouse et de mère »¹³⁶. Alors que certaines adolescentes sont envoyées au pensionnat, Eva et Jeanne Gonzalès, comme beaucoup de jeunes filles

¹³⁵ Lettre 2. Eva Gonzalès à Emmanuel Gonzalès, 30 octobre 1856. Correspondance, p. 10-13.

¹³⁶ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L’éducation des françaises. 1850-1880*, op. cit., p. 113.

appartenant à la bourgeoisie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, poursuivent leur éducation à la maison avec leur mère. « L'éducation maternelle présente le mérite d'être plus conforme à l'image traditionnelle de la femme : la jeune fille n'est pas séparée de sa famille et peut acquérir en son sein les savoirs domestiques et mondains, tandis que par l'éducation de ses filles, la mère accomplit la part la plus noble de ce qui est considéré comme sa vocation »¹³⁷.

N'ayant à notre disposition que très peu de sources sur l'adolescence d'Eva Gonzalès et de sa sœur, sur cette éducation maternelle, les ouvrages sur la vie de Berthe Morisot, appartenant au même milieu social, nous permettent d'en apprendre davantage sur le quotidien des jeunes filles bourgeoises à cette époque :

« Les trois sœurs ont reçu une éducation de filles, à la maison. Elles n'ont pas connu le pensionnat. [...] L'essentiel de leur éducation, comme il était alors d'usage dans leur milieu, consiste dans ce qu'on appelle les arts d'agrément – ces arts qui rendent la jeune fille agréable aux yeux des futurs prétendants : la musique, le chant, la broderie, les bonnes manières, l'art des bouquets de fleurs et, accessoirement, le dessin »¹³⁸.

Outre la lecture et les travaux d'aiguille, que les mères enseignent très tôt à leurs filles et qui occupent une place non négligeable dans leur emploi du temps, une jeune fille bien éduquée, doit aussi savoir chanter et jouer du piano. La musique est, en effet, primordiale dans l'éducation d'une adolescente de la bourgeoisie. Nous avons mentionné précédemment la passion de Mme Morisot pour le piano. Mais, contrairement à Mme Gonzalès, celle-ci n'a jamais été une musicienne accomplie. C'est donc par le biais de ses filles qu'elle assouvit cette passion. « Mme Morisot veut absolument que ses "chères petites" aient une personnalité et qu'elles l'affichent »¹³⁹, écrit Dominique Bona. Le piano devient une pièce maîtresse dans beaucoup de salons bourgeois, et Cornélie Morisot met donc le plus tôt possible ses filles devant l'instrument. « Elle leur a fait donner des leçons. Yves se débrouille. Edma déteste. Berthe rayonne : elle semble avoir des prédispositions. Le compositeur Rossini, ami des parents Morisot, l'écoute volontiers jouer pour lui, le soir, et l'encourage. Du coup, Marie-Cornélie envoie Yves et Berthe se perfectionner chez un grand professeur, Stamaty fils »¹⁴⁰.

¹³⁷ Françoise MAYEUR, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, t. 3. 1789-1930, op. cit.*, p. 118.

¹³⁸ Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir, op. cit.*, p. 35.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

L'initiation à la musique chez les Gonzalès est sans doute bien différente, puisque, contrairement à Mme Morisot, M. et Mme Gonzalès sont tous deux de très bons pianistes. Plusieurs sources témoignent en effet du don du romancier pour le piano :

« Emmanuel possédait un talent, que lui enviaient toutes les demoiselles de la capitale de la Lorraine. À l'âge de dix ans, il lutta sur le piano de la manière la plus victorieuse avec le jeune Thalberg, qui fut obligé d'aller chercher ailleurs qu'à Nancy des admirations pour son habileté précoce. Notre héros, satisfait de ce premier triomphe, laissa de côté l'harmonie musicale, pour ne plus s'occuper que de l'harmonie du style. Ceci nous explique pourquoi Thalberg devint un virtuose célèbre »¹⁴¹.

Eugène de Mirecourt a bien sûr romancé cet aspect « musical » de la vie d'Emmanuel Gonzalès, Sigismund Thalberg, grand pianiste et compositeur autrichien, n'ayant jamais vécu à Nancy. Et pourtant, le romancier sera une nouvelle fois comparé au musicien, dans un article publié à sa mort : « Il jouait du piano comme Thalberg. Ce talent l'épouvanta. Il rêvait la gloire littéraire. La musique était pour lui une distraction trop accaparante. Un jour il ferma le piano en disant : "Je ne le rouvrirai plus" »¹⁴². Si Emmanuel Gonzalès n'a pas souhaité transmettre son talent de pianiste à ses filles, c'est pour laisser son épouse, ancienne cantatrice et musicienne, leur donner elle-même des leçons de musique. Le romancier a néanmoins la satisfaction de relater, dans ses écrits, cet apprentissage :

« On ne compte que deux pianos dans toute la Principauté, c'est-à-dire un piano par sept cents habitants. Quand on pense qu'à Paris chaque appartement est infecté d'un ou deux pianos, que les loges de portiers n'en sont pas préservées, que nous connaissons des familles entières composées de professeurs de piano, qu'on nous menace d'une invasion de pianos à huit et dix octaves avec pédales à grand orchestre ; que les jeunes filles apprennent des sonates à six mains pour la fête de leurs parents, au lieu de leur broder des pantoufles ; que ma chère petite Eva est condamnée à trois heures de gammes forcées par son inflexible mère »¹⁴³.

Une œuvre qu'Eva Gonzalès exécute en 1877-1878, *En cachette*¹⁴⁴, atteste de cet apprentissage musical. Une jeune femme, certainement sa sœur Jeanne, vêtue d'une robe blanche à rayures noires, est représentée de profil, assise devant un piano droit, sur lequel sont posés un pot de fleur et une pile de partitions. Sa main droite tourne les pages d'un livre posé devant l'une des partitions qu'elle devrait être en train d'étudier. Cette toile témoigne, comme l'évoque aussi Emmanuel Gonzalès, du labeur que constituaient ces leçons de piano, et du

¹⁴¹ Eugène DE MIRECOURT, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès*, op. cit., p. 56-57.

¹⁴² Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », op. cit., p. 2.

¹⁴³ Emmanuel GONZALES, *Mignonne du roi. Mes jardins de Monaco*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁴ Cat. 62. Eva Gonzalès, *En cachette*, vers 1877-1878. Annexes, p. 85.

plaisir que les jeunes filles devaient éprouver en s'évadant quelques instants, même en cachette, comme le titre de cette œuvre l'indique, dans la lecture d'un roman.

L'apprentissage du piano s'accompagne de celui du chant, l'objectif étant souvent de jouer et chanter lors de réceptions organisées chez leurs parents, afin de distraire et de séduire les invités. « Au piano, elle chante aussi de petits airs, pour développer sa voix. [...] Il s'agit de connaître peu de morceaux, de savoir les jouer, "à peu près", au mieux correctement, sans trop écorcher les notes et les oreilles. [...] Le chant donne de la "justesse et de la délicatesse à l'oreille", de la "souplesse et de l'étendue à la voix" »¹⁴⁵.

L'initiation au dessin puis à la peinture termine enfin l'étendue des arts d'agrément de toute bonne éducation. Les ouvrages évoquant cet apprentissage indiquent que la jeune fille, avant de représenter la figure humaine, apprend la notion des formes à l'aide du dessin linéaire. L. Lamotte écrit en effet dans *Le dessin linéaire des demoiselles* : « Est-il méthodique d'initier les élèves aux formes si compliquées de la figure humaine avant qu'ils aient la moindre notion des formes géométriques ? »¹⁴⁶. La jeune fille commence tout d'abord à tracer des lignes droites, des perpendiculaires, des obliques, des parallèles. Puis elle compose des triangles, carrés, rectangles et autres polygones. Une fois le tracé des lignes droites compris, elle passe aux lignes courbes, en dessinant des circonférences et des ellipses. De là elle poursuit avec le tracé des solides : elle apprend à dessiner les cubes, les pyramides, les parallélépipèdes, les cônes, les cylindres et les sphères. Ce début d'apprentissage se fait directement à la main, au crayon ou à la plume, avec plus ou moins de régularité. La jeune fille continue avec le dessin linéaire graphique, à l'aide d'instruments mathématiques, tels que la règle, le compas et l'équerre. Ces premiers principes acquis, elle passe à l'application, en commençant à reproduire des objets, comme l'évoque Elisabeth-Félicie Bayle-Mouillard dans son *Manuel des demoiselles* : « Jusqu'ici vous n'avez imité que des images tracées sur une surface plane, il faut accoutumer votre œil à saisir les contours dans les objets mêmes. Choisissez pour cela les formes les plus simples ; celles des vases, par exemple »¹⁴⁷. La jeune fille commence alors à réaliser ses propres ornements, ses dessins de broderies, à reproduire des fleurs, des fruits et de paysages relativement simples, avant de s'attaquer à la représentation de la figure humaine. Parallèlement au dessin, elle s'initie à l'aquarelle, puis débute la peinture à l'huile. Pour

¹⁴⁵ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880, op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁶ L. LAMOTTE, *Le dessin linéaire des demoiselles*, Paris, L. Hachette, 1842, p. 6.

¹⁴⁷ Elisabeth-Félicie BAYLE-MOUIILLARD, *Manuel des demoiselles*, Paris, Roret, 1828, p. 282.

beaucoup, cet apprentissage ne va pas plus loin. Pour d'autres, comme Berthe Morisot ou Eva Gonzalès, il révèle un talent, qui sera souvent décelé en public, lors de réceptions chez leurs parents. Le rôle des arts d'agrément y prend alors tout son sens :

« Dans ce même système, où le paraître est primordial, l'art d'agrément permet d'adopter des attitudes : attitudes de la jeune fille en train de peindre, assise au piano, ou s'y appuyant légèrement, la tête penchée, pour chanter ou tourner les pages d'une partition. Par l'expression d'un art d'agrément se lisent dans une soirée la tenue et l'aisance de la jeune fille, se montre un corps en mouvement. Ces gestes appris et contrôlés mettent en valeur son physique et son degré de féminité. Ils laissent, d'autre part, supposer des qualités morales, comme si une étude et un corps gracieux impliquaient la grâce du caractère et sa douceur. Pour la jeune fille, l'art d'agrément est *ornement* »¹⁴⁸.

C'est certainement lors de l'une de ces soirées organisées chez ses parents, alors qu'elle montre ses travaux de dessin et de peinture aux invités, que le talent d'Eva Gonzalès est remarqué. Philippe Jourde, son parrain et directeur du journal *Le Siècle*, ainsi que l'écrivain et poète Théodore de Banville sont les premiers à trouver dans les travaux de la jeune femme un talent digne d'être développé. Ils lui conseillent d'entrer en 1866 dans l'atelier du peintre Charles Chaplin afin de parfaire sa formation artistique¹⁴⁹. L'historienne de l'art Séverine Sofio, dans un article consacré à la formation artistique des jeunes filles dans la première moitié du XIX^e siècle, explique en effet le rôle important de l'entourage dans la poursuite de la formation artistique d'une demoiselle :

« Une fois achevée la primo-formation, c'est-à-dire une fois les bases techniques du dessin acquises et la pratique de la peinture abordée (autour de 14-15 ans généralement), les jeunes filles les plus douées sont parfois poussées par leur maître ou leur maîtresse de dessin, par leur famille ou par un protecteur, à intégrer un atelier de plus grande envergure où approfondir leurs connaissances et tenter une professionnalisation dans les beaux-arts »¹⁵⁰.

Pour une famille de la bourgeoisie parisienne, sa représentation en société est tout aussi importante que les obligations qu'elle doit à son foyer. Les visites de l'après-midi, les réceptions en soirée, les bals, la présence au théâtre ou à l'opéra pour être aperçu, participent de la civilité bourgeoise. Et Emmanuel Gonzalès ne s'en prive pas : « L'hiver dernier encore, il assistait, chaque soir, ou à la première d'un ami, ou à un banquet. Au théâtre, nul ne savait applaudir plus bruyamment que lui. Dans les banquets, on aimait à lui faire raconter le passé

¹⁴⁸ Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880*, op. cit., p. 34-35.

¹⁴⁹ II. A. 1. Ses premiers pas auprès de Charles Chaplin, p. 161-178.

¹⁵⁰ Séverine SOFIO, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIX^e siècle », dans : France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, op. cit., p. 73.

et le présent des gens de lettres célèbres. Sa mémoire était peuplée d’anecdotes, toujours intéressantes », rapporte le journaliste Chincholle à la mort de l’écrivain¹⁵¹.

À partir d’un certain âge, la jeune fille bourgeoise, comme Eva Gonzalès, peut se montrer lors de ces soirées mondaines, à l’extérieur du foyer familial, toujours accompagnée de sa mère ou d’un chaperon. C’est par un dîner en ville, le dîner d’apparat, qu’elle effectue alors ses premiers pas dans le monde : « Elle s’y présente, vêtue avec élégance et simplicité, en ayant soin d’éviter tout ornement superflu. Elle y est accompagnée de sa mère qui la guide et saura la mettre en valeur de façon adroite. Auparavant, elle lui a appris les éléments indispensables du code de bienséance »¹⁵². Marie-Françoise Lévy nous apprend que la jeune fille intègre ensuite le cercle féminin, afin de se livrer à une sorte d’examen de politesse, de bonnes manières, de maintien et de savoir-vivre, mais également afin d’être tenue à bonne distance de l’environnement masculin.

Après le dîner d’apparat arrive le bal, un événement incontournable dans la vie publique de la jeune fille : « Le bal, défini [...] comme un “ plaisir mondain ”, est une nécessité correspondant aux impératifs de représentation sociale que fixe la société bourgeoise de ce XIX^e siècle. Le bal permet à la jeune fille de se montrer [...]. La présence de la jeune fille au bal signifie qu’elle entre désormais dans le cercle des partis virtuels, des jeunes filles à marier »¹⁵³. Jules Clarétie, dans ses chroniques sur la vie parisienne, témoigne de l’apparition très remarquée d’Eva Gonzalès dans un bal donné par le compositeur Offenbach, ami de ses parents : « Eva Gonzalès [...] semblait vraiment une déesse, un soir dans un bal chez Offenbach, lorsqu’elle y parut superbe, en Diane, avec un croissant sur ses magnifiques cheveux noirs »¹⁵⁴. Visites, dîners d’apparat, bals sont donc particulièrement importants dans la vie sociale de la jeune fille. Une œuvre d’Eva Gonzalès, *La Toilette*¹⁵⁵, montre son appartenance à ce monde et à ses conventions. Elle y représente deux jeunes filles dans un intérieur bourgeois, se préparant à aller à l’une de ces soirées mondaines. L’une est debout, vue de profil, dans une robe blanche de bal, les cheveux relevés en chignon et décorés de fleurs blanches, vraisemblablement des marguerites. Elle est en train de coiffer l’autre jeune fille, assise sur un fauteuil devant elle, dans une robe similaire, mais de couleur rose, assortie

¹⁵¹ Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

¹⁵² Marie-Françoise LEVY, *De mères en filles. L’éducation des françaises. 1850-1880*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 132.

¹⁵⁴ Jules CLARÉTIE, *La vie à Paris : 1880-1885, Année 4*, Paris, V. Havard, 1881-1886, p. 235.

¹⁵⁵ Cat. 91. Eva Gonzalès, *La Toilette*, œuvre non datée. Annexes, p. 114.

au ruban de ses cheveux. Les objets finissant leurs parures sont posés sur le guéridon visible à leur côté : des fleurs et autres décorations pour cheveux apparaissent à côté d'un coffret, duquel sort un éventail. Peut-être Eva Gonzalès souhaite-t-elle, à travers cette toile, montrer les préparatifs que partagent deux sœurs qui atteignent l'âge de participer à ces réjouissances.

À l'instar de son père, qui, comme nous l'avons déjà dit, participe aux nombreuses mondanités parisiennes, Eva Gonzalès se passionne pour le théâtre et s'y rend régulièrement à partir du début des années 1870. Alors qu'elle n'est pas encore mariée, elle y est certainement accompagnée de ses parents ou d'un chaperon. En 1872, *Le Figaro* ne manque pas de signaler sa présence très appréciée :

« Le théâtre souterrain de la rue Scribe vient de rouvrir ses portes. Un public très nombreux y a opéré sa descente, voulant encourager par sa présence une direction et un théâtre entièrement remis à neuf. [...] Aux premières loges, la charmante mademoiselle Eva Gonzalès, dont les beaux yeux noirs suffisent pour illuminer la salle un peu noire »¹⁵⁶.

De-même, deux ans plus tard, en sa qualité de fille de romancier, elle assiste à une nouveauté dans le monde du théâtre, le feuilleton parlé, représentation de l'œuvre d'un ami de son père, l'écrivain Henri de Lapommeraye. De nombreux hommes de la société littéraire qu'elle côtoie depuis ses plus jeunes années s'y sont donnés rendez-vous :

« Les amateurs de nouveau ont eu de quoi se satisfaire ce soir. Il leur a suffi d'aller jusqu'au boulevard des Capucines et d'entrer dans la petite salle, un peu retirée au fond d'une cour, où opèrent les conférenciers depuis qu'on fait des conférences à Paris. M. Henri de Lapommeraye y inaugurerait le feuilleton parlé. [...] Aux premiers rangs, plusieurs confrères en feuilleton : Édouard Fournier, Théodore de Banville, Paul Foucher, Alphonse Daudet. Puis des éditeurs : Michel Lévy, Charpentier, et les représentants de la censure, – comme à une vraie première. Pas mal de dames, et, parmi elles, la jolie Mlle Eva Gonzalès »¹⁵⁷.

Passionnée de théâtre, Eva Gonzalès en fait le sujet de deux de ses tableaux. En 1873, elle exécute *Une actrice avec un masque*¹⁵⁸. Une jeune femme, représentée de profil, la tête de trois-quarts, est en train de retirer le masque de théâtre qu'elle portait afin de révéler son véritable visage. Portant de longues boucles d'oreilles et de nombreux bracelets à son poignet, ses longs cheveux bruns bouclés tombant sur ses épaules, elle tient vraisemblablement le rôle d'une bohémienne. Un an plus tard, l'artiste peint l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.). Elle y représente sa sœur Jeanne et son futur époux, le graveur

¹⁵⁶ FROU-FROU, « Les Premières. Réouverture de l'Athénée », *Le Figaro*, 12 octobre 1872, p. 3.

¹⁵⁷ Un monsieur de l'orchestre, « La Soirée Théâtrale. Le feuilleton parlé », *Le Figaro*, 11 novembre 1874, p. 3.

¹⁵⁸ Cat. 37. Eva Gonzalès, *Une actrice avec un masque*, 1873. Annexes, p. 60.

Henri Guérard, dans une loge de théâtre. Comme le déclare Caroline Mathieu dans ses propos sur les « Scènes de la vie parisienne », dans l'ouvrage *Paris au temps des impressionnistes* : « Les loges, louées à l'année, sont autant de salons où la bonne société se montre, s'observe, traite ses affaires. Il est de bon ton d'arriver tard, de parler fort, de regarder avec ses jumelles les jolies femmes installées sur le devant des loges, et dont les bouquets sont posés sur le rebord, avec leur châle, comme le montre le tableau d'Eva Gonzalès »¹⁵⁹.

Enfin, lorsque les mondanités citadines de l'hiver se terminent, toute famille bourgeoise part en villégiature à la campagne ou au bord de la mer, des mois de mai-juin jusqu'aux mois d'octobre-novembre au plus tard. « Au cours de la seconde moitié du siècle s'est implantée la notion de vacances comme changement nécessaire d'activité et de genre de vie. Le repos et les bienfaits de la nature semblent une contrepartie au mode de vie urbain et industriel »¹⁶⁰. Le développement du chemin de fer, qui facilite le trajet, le rendant plus rapide et plus confortable, s'ajoute à cet engouement du départ : « Le train a réduit de deux tiers la durée du voyage entre la capitale et les plages. Vers 1840, en voiture attelée, on mettait douze heures pour aller de Paris à Dieppe ; sous le Second Empire, par le chemin de fer, on ne met plus que quatre heures »¹⁶¹.

Entre 1850 et 1860, alors que leurs filles sont encore très jeunes, Emmanuel Gonzalès et son épouse les emmènent passer le printemps et l'été à Monaco. En plus de la maison de famille, Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons nous apprennent que le 11 octobre 1858, Emmanuel Gonzalès achète la propriété de « La Chapelle », à Monte-Carlo¹⁶². Là, les petites filles se détendent et parcourent les « trois jardins d'orangers et de citronniers »¹⁶³ de leur père, situés entre la mer et la route de Monaco à Menton, tandis que leurs parents poursuivent leurs activités mondaines : « On va au bal du prince en voiture, quand par hasard il pleut ; il y a ordinairement cinquante dames invitées ; cela fait cinquante courses pour l'unique voiture qui représente la haute et la basse carrosserie monégasque »¹⁶⁴, rapporte l'écrivain. Pour Emmanuel Gonzalès, « rien de plus merveilleux que ce versant des Alpes, qui porte à ses

¹⁵⁹ *Paris au temps des impressionnistes*, Catalogue de l'exposition « Paris au temps des impressionnistes », Hôtel de Ville de Paris, 12 avril-30 juillet 2011, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁰ Anne MARTIN-FUGIER, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, dans Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 213.

¹⁶² Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶³ Emmanuel GONZALES, *Mignonnie du roi. Mes jardins de Monaco*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 37.

sommets la neige et la glace, et dont les flancs descendent à la mer, en déroulant sur une pente de quatre lieues tous les degrés de la végétation, depuis la bruyère jusqu'au chêne, à l'olivier, au figuier, à la vigne, depuis la vigne jusqu'au citronnier et à l'oranger, et enfin du vivace citronnier jusqu'aux aloès, aux palmiers, aux nopals, qui bordent une mer tiède, bleue et parfumée »¹⁶⁵. Jeanne Gonzalès y retournera adulte, tandis que son aînée préférera la côte normande.

La campagne est également un lieu privilégié pour les citadins souhaitant se ressourcer dans la nature. Les écrits d'Emmanuel Gonzalès et les peintures de sa fille nous apprennent que la Brie, à l'est de Paris, est une des destinations préférées de la famille. Ils s'y rendent lorsque leur fille aînée, Eva, est âgée d'une dizaine d'années, comme en attestent des propos d'Emmanuel Gonzalès écrits en 1860 : « Je passe pour millionnaire chez les paysans du canton des Moulins. Dernièrement, j'avais été fort surpris d'obtenir la même réputation en pleine Brie et de le devoir à mon titre d'homme de lettres »¹⁶⁶. Puis ils y retournent au début des années 1870. Plusieurs œuvres d'Eva Gonzalès témoignent de ce second séjour à la campagne, des toiles marquées par le paysage, la nature, les corps de fermes, les chemins de terre, les étangs¹⁶⁷, tels que *Ferme en Brie*¹⁶⁸. Elle y peint une ferme blanche au toit rouge, se distinguant au fond d'un sous-bois.

Au XIX^e siècle, la Normandie devient un autre haut lieu du tourisme parisien. Comme il a été dit précédemment, Dieppe est proche de Paris par le train et devient, dans la seconde moitié du siècle, un des lieux de rencontre favoris des citadins venus prendre du repos au bord de la Manche, mais aussi des artistes venus y trouver de nouveaux paysages et de nouvelles sensations. Après s'y être exilée pendant la guerre de 1870, Dieppe devient le lieu de villégiature récurrent de la famille Gonzalès. Elle y séjourne plusieurs mois chaque année jusqu'au début des années 1880. Les œuvres réalisées sur place par Eva Gonzalès, mais également les lettres qu'elle enverra à son mari Henri Guérard après 1879, illustrent le quotidien de la famille dans cette région de Normandie. Cette correspondance, comme l'indique Michelle Perrot dans son ouvrage sur *La vie de famille au XIX^e siècle*, « est facilitée par les progrès de la poste, déjà sensibles dans la première moitié du siècle, mais accélérés dans la seconde par le développement des chemins de fer [...]». Avoir des nouvelles

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁷ Annexes, p. 54-57.

¹⁶⁸ Cat. 34. Eva Gonzalès, *Ferme en Brie*, vers 1871-1872. Annexes, p. 57.

fréquentes, régulières et surtout « fraîches » devient un besoin. [...] Un couple uni, momentanément séparé, s'écrit tous les deux ou trois jours »¹⁶⁹. C'est le cas d'Eva Gonzalès et Henri Guérard. Des bribes de discussions – telles que : « *Si tu m'écris ce soir à 6h, je saurai si tu arrives demain matin* »¹⁷⁰, mais encore : « *J'ai peur que tu ne m'écrives pas ce soir et j'attends le facteur avec une impatience que tu dois comprendre* »¹⁷¹ – témoignent de l'importance accordée à cette correspondance, particulièrement pendant de longs mois de villégiature.



Fig. XI. Lettre d'Eva Gonzalès à Henri Guérard. Source : Fondation Custodia, Paris.

À Dieppe, les journées de la famille Gonzalès sont marquées par des promenades joyeuses au bord de la mer, en compagnie de leurs chiens Zoto et Azor. Eva Gonzalès écrit ainsi à son époux : « *Tu m'écris : Dis à Azor de te mener promener. Il m'a menée promener avant-hier et loin et longtemps. Lui et son cousin nous ont fait prendre l'air, le cousin surtout. Zoto s'est perdu, tout à fait, sur la plage, pendant le tir au pigeon. [...] J'ai fait douze fois la longueur de la plage en courant, croyant toujours le voir à un bout quand j'étais à l'autre* »¹⁷².

Ces chiens sont omniprésents dans les lettres d'Eva Gonzalès, et nous verrons par la suite que le carlin Azor apparaîtra dans plusieurs œuvres de la jeune femme, et sera l'un des modèles

¹⁶⁹ Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, op. cit., p. 107.

¹⁷⁰ Lettre 43. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 105-109.

¹⁷¹ Lettre 42. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 101-104.

¹⁷² Lettre 43. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 105-109.

favoris de Henri Guérard¹⁷³. « Le sentiment qui s'attache aux animaux familiers, écrit Michelle Perrot, grandit au cours du siècle [...]. Les animaux appartiennent à la famille, on en parle comme de vieux compagnons, on donne de leurs nouvelles »¹⁷⁴, comme le fait Eva Gonzalès.

La bonne société parisienne passant ses étés à Dieppe ou dans d'autres villes normandes devenues de véritables stations balnéaires, il va de soi que les sociabilités sont de mise, aussi bien qu'à Paris. Ainsi la famille Gonzalès fréquente les établissements huppés de la ville, le casino, les grands restaurants, et y rencontre leurs amis de la capitale, tel que Raymond Deslandes, auteur dramatique et journaliste, ami d'Emmanuel Gonzalès. Une lettre de leur fille en témoigne à nouveau : « *Ce matin reçu ta lettre et en même temps une de Deslandes nous invitant tous tous tous à dîner, Hôtel de la Plage* »¹⁷⁵. Enfin, Eva Gonzalès y travaille sa peinture, directement en plein air, représentant sa sœur et ses parents dans des paysages maritimes, prétextes à sa nouvelle touche impressionniste¹⁷⁶, comme sur le tableau *Étude sur la plage*¹⁷⁷.

Eva Gonzalès est donc née dans un environnement bourgeois, mais surtout au sein d'un foyer d'artistes, grâce auquel, dès sa plus tendre enfance, elle fréquente les milieux les plus sophistiqués des arts et des lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce milieu familial a sans nul doute joué un rôle déterminant pour son avenir et sa carrière. L'éducation qu'elle reçoit, comme celle qu'acquièrent toutes les jeunes filles de bonne famille, ainsi que la fréquentation d'hommes de lettres et d'artistes, lui permettent de se cultiver, de s'émanciper et de se montrer à l'aise en société. Plongée dans cet univers de douceur et de complicité familiale, elle peindra toute sa vie ce qu'elle a toujours connu : le bonheur familial, l'amour de ses parents, l'innocence candide de sa sœur Jeanne ...

¹⁷³ I. C. 1. Un graveur à la personnalité fantasque, p. 126-127 / I. C. 2. La complicité artistique des époux, p. 147.

¹⁷⁴ Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle*, op. cit., p. 100.

¹⁷⁵ Lettre 31. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 64-67.

¹⁷⁶ II. C. 2. Techniques et thèmes impressionnistes dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, p. 268-274.

¹⁷⁷ Cat. 49. Eva Gonzalès, *Étude sur la plage*, vers 1875-1876. Annexes, p. 72.

B. Jeanne et Eva Gonzalès : une vie en miroir.

1. Jeanne, sœur cadette et modèle d'Eva.

Étrange destin que celui de Jeanne Gonzalès (1852-1924) (Fig. XII.). Modèle privilégié de sa sœur Eva, elle vit dans l'ombre de celle-ci jusqu'à sa mort en 1883, comme un double menant une vie parallèle et semblable à la sienne, mais sans le succès et la reconnaissance. Marie-Caroline Sainsaulieu l'évoque ainsi dans la préface du catalogue raisonné des œuvres d'Eva Gonzalès : « Peintres toutes les deux, Eva et Jeanne auront leurs vies étroitement mêlées, et dans l'art, et dans l'amour »¹⁷⁸.



Fig. XII. Jeanne Gonzalès, vers 1878, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 33.

¹⁷⁸ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 5.

Jeanne, Constance, Philippe Gonzalès naît le 16 février 1852 dans le domicile parental du 18 rue de Laval, à Paris¹⁷⁹. Elle reçoit le troisième prénom de sa sœur aînée. Baptisée le 2 avril 1857 en l'église Notre-Dame de Lorette, Eva Gonzalès devient sa marraine, Philippe Jourde, son parrain¹⁸⁰ (il est également le parrain de l'aînée). Une relation fusionnelle lie les deux sœurs dès leur enfance, comme l'atteste une lettre que la cadette écrit à Eva, alors qu'elles sont encore petites filles :

« *Ma chère petite marraine,
J'ai été bien sale hier, mais ce n'est pas de ma faute, je t'en demande pardon, je serai bien sage comme lorsque je suis revenue de nourrice. Je ne recommencerai plus ma faute, maman me gronderait tant et j'aurais un écriteau.
Adieu,
Ta filleule qui deviendra sage, Jeanne Gonzalès* »¹⁸¹.

Jeanne Gonzalès reçoit la même éducation que sa sœur, et voit passer dans le salon de ses parents les personnalités des arts et des lettres évoquées précédemment. Mais le caractère plus affirmé de l'aînée pousse inconsciemment peut-être la cadette à rester en retrait par rapport à elle. Eva Gonzalès recueille les compliments et les conseils de son entourage pour sa peinture, tandis que Jeanne écoute et voit en sa sœur un exemple à suivre. Même si elle devient elle-même peintre¹⁸², Jeanne Gonzalès est avant tout connue pour avoir été le modèle privilégié de sa sœur, comme l'évoque Claude Roger-Marx dans son ouvrage consacré à l'artiste : « Jeanne [...] a été la grande source d'inspiration d'Eva. [...] Il est rare que Gonzalès ait fait poser d'autres modèles »¹⁸³. Jeanne Gonzalès apparaîtrait ainsi dans une quarantaine de tableaux de sa sœur, tantôt dans de simples portraits, tantôt dans des scènes composées, mais toujours dans un esprit très intimiste. Eva Gonzalès, toute sa vie durant, n'aura de cesse de peindre sa sœur, montrant son évolution de petite fille à jeune femme par le biais de ses pinceaux. Ces liens de sœurs déjà très forts seront donc renforcés par leur relation de peintre-modèle, qui aboutira à l'exécution de nombreuses œuvres.

Lorsqu'à seize ans Eva Gonzalès débute son apprentissage dans l'atelier de Charles Chaplin, elle prend déjà Jeanne pour modèle. Elle apparaît pour la première fois dans *Jeanne Gonzalès de profil* (Cat. 1.), une huile sur panneau, peinte entre 1866 et 1867. Dans cette œuvre, le visage de Jeanne, âgée de quatorze ans, se détache d'un fond neutre de couleur grise. Les

¹⁷⁹ Acte de naissance de Jeanne Gonzalès, 16 février 1852. Annexes, p. 579-582.

¹⁸⁰ Acte de baptême de Jeanne Gonzalès, 2 avril 1857. Annexes, p. 583-585.

¹⁸¹ Lettre 3. Jeanne Gonzalès, enfant, à Eva Gonzalès, n.d. Correspondance, p. 14-15.

¹⁸² I. B. 2. Dans les pas de son aînée, la carrière artistique de Jeanne Gonzalès, p. 83-99.

¹⁸³ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 18-19.

débuts timides de l'élève sont perceptifs à travers la grande simplicité de cette huile aux couleurs ternes, dans un camaïeu de gris, rehaussé cependant par le bleu du ruban retenant les cheveux de la jeune fille. Dans les mêmes années, Jeanne Gonzalès apparaît également dans *Petit profil aux nattes*¹⁸⁴, une huile sur carton. Toujours dans un camaïeu, mais cette fois-ci de bruns, la cadette est de nouveau représentée de profil, afin que l'accent soit mis sur sa coiffure, une jolie chevelure noire remontée au-dessus du crâne en un enchevêtrement compliqué, d'où tombent deux longues tresses brunes sur son dos légèrement voûté.

Puis Jeanne grandit. La petite fille laisse place à l'adolescente aux coiffures et aux robes plus matures. Cette évolution se ressent dans l'œuvre de sa sœur. Selon Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons¹⁸⁵, Jeanne Gonzalès est le modèle de *La Psyché*¹⁸⁶. Elle apparaît dos au spectateur, dans une robe à rayures noires et blanches, recouverte d'un tablier, regardant dans le reflet du miroir sa sœur la peignant. Cette œuvre est révélatrice de l'influence du premier maître d'Eva Gonzalès, Charles Chaplin, sur son travail. L'ensemble est finement détaillé, les contours sont précis. L'accent est porté sur la psychologie du personnage, sur cette sœur qui contemple son aînée en train de la peindre. Adolescente, Jeanne Gonzalès pose également pour *Le Thé*¹⁸⁷, une scène intimiste où elle apparaît de profil, habillée d'une ample robe noire, assise sur un fauteuil, prenant le thé dans une lumière chaude de fin d'après-midi. De sa main droite, l'air pensif, elle tient une petite tasse. Sa main gauche repose sur son genou. Bien qu'Eva Gonzalès porte un intérêt certain pour le décor et les objets, le motif central du tableau n'est autre que sa sœur et sa robe aussi noire que sa chevelure. La cadette est encore la jeune fille douce et timide dans *Le moineau*¹⁸⁸. Elle est représentée une nouvelle fois de profil, un petit oiseau posé sur sa main gauche, l'épaule dénudée, des épis de blé parsemant sa chevelure dense et brune, comme si l'artiste les avait rajoutés une fois l'œuvre terminée, pour donner des touches de couleurs vives à ce pastel qui paraissait peut-être trop sage.

Enfin, avant de rentrer comme élève dans l'atelier d'Édouard Manet, Eva Gonzalès prend une fois de plus sa sœur comme modèle pour son *Portrait de jeune fille*¹⁸⁹, exécuté entre 1868 et

¹⁸⁴ Cat. 2. Eva Gonzalès, *Petit profil aux nattes*, vers 1866-1867. Annexes, p. 25.

¹⁸⁵ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁶ Cat. 9. Eva Gonzalès, *La Psyché*, vers 1868-1869. Annexes, p. 32.

¹⁸⁷ Cat. 6. Eva Gonzalès, *Le Thé*, vers 1868-1869. Annexes, p. 29.

¹⁸⁸ Cat. 8. Eva Gonzalès, *Le moineau*, vers 1868-1869. Annexes, p. 31.

¹⁸⁹ Cat. 7. Eva Gonzalès, *Portrait de jeune fille*, vers 1868-1869. Annexes, p. 30.

1869. Posant de trois-quarts et regardant le spectateur, les cheveux tirés en arrière, l'accent est porté sur le regard de Jeanne, d'un noir pénétrant au milieu de la clarté de ce visage, accentuée par la fraise blanche autour du cou, se détachant d'un fond sombre. Nous verrons dans une partie ultérieure de ce travail que cette œuvre est révélatrice de l'intérêt d'Eva Gonzalès pour les toiles « espagnoles » de son futur maître Édouard Manet¹⁹⁰. L'influence de ce dernier est significative dans les prochains portraits de Jeanne Gonzalès.

Dans *Portrait de Mlle J. G.*¹⁹¹, pastel présenté au Salon de 1870, les contours du visage de la jeune femme sont moins nets, diffus, mais laissent entrevoir la beauté de Jeanne, âgée de dix-huit ans. Vêtue d'une robe de satin blanc, d'un décolleté entouré de dentelles noires qu'une fleur vient décorer, l'accent est une fois de plus porté sur son regard et la douceur qui s'en dégage. *L'Éventail* (Cat. 16.) a sans doute été exécuté parallèlement à cette œuvre. Jeanne y porte la même robe. Nous la voyons cette fois-ci en pied, de profil, le visage tourné vers le fond du tableau, tenant dans la main droite un éventail qu'elle est en train d'agiter, comme perdue dans ses pensées. L'ensemble est une nouvelle fois d'une douceur extrême, la technique du pastel accentuant cet effet velouté.

Les représentations mélancoliques de Jeanne Gonzalès occupent dès lors une place importante dans l'œuvre de son aînée, et ce jusqu'à sa mort. En 1871-1872, elle peint ainsi *L'Indolence*¹⁹². La jeune femme apparaît près d'une fenêtre, dont nous distinguons le rideau bleu sur la partie droite de l'œuvre. Elle est vêtue d'une robe rose et d'un châle transparent venant recouvrir ses épaules et sa poitrine. Derrière elle, dans la pénombre, une perruche est sortie de sa cage. Le titre de l'œuvre évoque la nonchalance de la jeune femme, dont le regard semble totalement perdu dans des rêveries qui nous dépassent, et dont le bras droit repose doucement sur le rebord de la fenêtre, la main légèrement entrouverte, comme si elle venait de poser ce bouquet de violettes qui apparaît au premier plan.

Dans les mêmes années, Eva Gonzalès exécute deux portraits similaires de sa sœur, l'un à l'aquarelle et à la gouache¹⁹³, l'autre à l'huile¹⁹⁴, nommés tous deux *Portrait de Jeanne Gonzalès* (Fig. XIII et XIV). Dans les deux œuvres, la jeune femme porte une chemise à col et

¹⁹⁰ II. A. 2. Le choix d'Édouard Manet, p. 188-189.

¹⁹¹ Cat. 15. Eva Gonzalès, *Portrait de Mlle J. G.*, 1869-1870. Annexes, p. 38.

¹⁹² Cat. 26. Eva Gonzalès, *L'Indolence*, vers 1871-1872. Annexes, p. 49.

¹⁹³ Cat. 35. Eva Gonzalès, *Portrait de Jeanne Gonzalès*, vers 1870-1872. Annexes, p. 58.

¹⁹⁴ Cat. 36. Eva Gonzalès, *Portrait de Jeanne Gonzalès*, vers 1870-1872. Annexes, p. 59.

à rayures roses et blanches, recouverte d'un gilet noir. Ses cheveux sont ramenés sur le haut de sa tête en deux torsades retenues par un ruban en forme de nœud papillon. De sa main droite, elle ouvre un éventail devant elle, tandis que, sur le dossier de sa chaise, est représenté un masque de bal noir. Alors que dans l'aquarelle, Jeanne esquisse un sourire timide et paraît joviale, dans le portrait à l'huile, la jeune fille ne sourit plus et son regard semble une nouvelle fois voilé de mélancolie et de tristesse.



Fig. XIII. Eva Gonzalès, *Portrait de Jeanne Gonzalès*, vers 1870-1872, aquarelle et gouache, 24,3 x 18,6 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 117.



Fig. XIV. Eva Gonzalès, *Portrait de Jeanne Gonzalès*, vers 1870-1872, huile sur toile, 55 x 46 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 119.

Quelques années plus tard, Eva Gonzalès représente à nouveau sa sœur assise au bord d'une fenêtre, dans l'huile sur toile *Étude à une fenêtre*¹⁹⁵. Elle y apparaît de trois-quarts, dos au spectateur, dans une robe grise. Du décor, nous ne distinguons que le papier peint fleuri qui encadre la fenêtre, dont le soleil vient éclairer le profil de la jeune femme, un visage encore ici effacé, perdu dans sa contemplation. À travers ces œuvres reflétant une certaine mélancolie, le

¹⁹⁵ Cat. 44. Eva Gonzalès, *Étude à une fenêtre*, vers 1875-1876. Annexes, p. 67.

spectateur peut se poser plusieurs questions : Que regarde cette jeune fille ? À quoi pense-t-elle ? Pourquoi cette tristesse dans ses yeux ? Représenter sa sœur de dos, comme pour laisser une part de mystère sur ce qu'elle pense ou regarde, devient une habitude chez Eva Gonzalès. Dans *Au bord de la mer (Honfleur)*¹⁹⁶, Jeanne est une fois de plus vue de dos, dans une robe bleue, penchée à la fenêtre de la maison louée par sa sœur et son époux à Honfleur. Un éventail à la main, le journal *Gil Blas* plié à côté d'elle, elle semble rêvasser en regardant la mer à travers les feuillages du jardin.

Évoquant sa propre vie par le biais de Jeanne, les portraits de celle-ci permettent à Eva Gonzalès de présenter leur quotidien, celui des jeunes filles de la bourgeoisie parisienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans *La femme en bleu*¹⁹⁷, Jeanne, qui a vingt ans, est représentée debout, dans une robe bleue à bords noirs, accoudée à la balustrade d'une des fenêtres de l'appartement familial du 11, rue Bréda¹⁹⁸. La perspective ouverte sur cette rue est d'ailleurs l'unique vue de Paris que nous ait laissée l'artiste.

L'aînée va même jusqu'à peindre sa cadette plusieurs fois dans l'intimité de sa chambre. *La Nichée* (Cat. 40.), exécutée en 1873-1874, est l'une des œuvres les plus célèbres d'Eva Gonzalès. Nous y voyons Jeanne, dans un peignoir rose, assise devant sa coiffeuse, regardant à ses pieds une corbeille où s'entremêlent des chiots de différentes couleurs. Le miroir qui apparaît à droite revient dans une autre toile peinte un an plus tard, *Le Petit Lever*¹⁹⁹, dans laquelle Jeanne, en chemise de nuit blanche brodée, est assise en train de se faire coiffer par une servante debout à côté d'elle. Tout l'intérêt de cette œuvre réside dans ce miroir reflétant les visages de la jeune femme et de sa coiffeuse. Du décor, nous distinguons, à gauche, les rideaux en dentelle, une boîte à chaussures dans laquelle reposent des fleurs et sur laquelle l'artiste a signé, et derrière les personnages, le lit de Jeanne, surmonté de tentures voilées. Nous retrouvons ce lit dans trois autres œuvres de sa sœur aînée, *Le Sommeil*²⁰⁰, *Le Réveil* (Cat. 54.) et *L'alcôve*²⁰¹. Dans la première, Jeanne est endormie dans son lit, dont les différents blancs des draps, des oreillers, des mousselines des rideaux se confondent dans l'obscurité. Seuls sa chevelure noire et le rose de son visage, de son bras et de ses lèvres ressortent dans cette harmonie de blancs. Au premier plan, des bas de soie sont posés sur une

¹⁹⁶ Cat. 88. Eva Gonzalès, *Au bord de la mer (Honfleur)*, 1881. Annexes, p. 111.

¹⁹⁷ Cat. 29. Eva Gonzalès, *La femme en bleu*, vers 1871-1872. Annexes, p. 52.

¹⁹⁸ Photographie du 11 rue Bréda. Annexes, p. 558.

¹⁹⁹ Cat. 45. Eva Gonzalès, *Le Petit Lever*, vers 1875-1876. Annexes, p. 68.

²⁰⁰ Cat. 53. Eva Gonzalès, *Le Sommeil*, vers 1877-1878. Annexes, p. 76.

²⁰¹ Cat. 55. Eva Gonzalès, *L'alcôve*, vers 1877-1878. Annexes, p. 78.

chaise au tissu fleuri. Ce détail différencie cette œuvre de son pendant, *Le Réveil*. Ici, la chaise a été remplacée par une table de nuit marquetée, sur laquelle sont posés un livre et un bouquet de violettes. Jeanne épouse la même position que dans l'œuvre précédente, mais ouvre doucement ses yeux à la lueur du jour qui vient l'éclairer. La blancheur des draps, des voilages et des oreillers est éclatante. Ces deux toiles constituent la seule paire dans la carrière d'Eva Gonzalès. La troisième œuvre, *L'alcôve*, a le même décor, mais Jeanne est cette fois-ci en train de se lever. Dans sa chemise de nuit blanche, une nouvelle fois en harmonie avec les autres tissus, elle s'assoit doucement au bord de son lit, passant sa main gauche dans ses cheveux. Les seules couleurs ressortant de cette œuvre sont le tapis vert à ses pieds, et le papier peint bleu décoré de fleurs roses que nous apercevons en arrière-plan.

S'ajoutent à ces représentations intimistes de sa sœur celles de ses activités quotidiennes : la promenade au parc, avec *Dans le parc*²⁰², la lecture, avec *La Lecture au jardin*²⁰³, ou encore le canotage, avec *En bateau*²⁰⁴, autant d'œuvres qui la rapprocheront des peintres impressionnistes de son époque. Les villégiatures sont encore un prétexte, pour Eva Gonzalès, à peindre sa sœur dans un environnement qui ne leur est pas familier. Nous retrouvons ainsi Jeanne, en 1871-1872, à la campagne, dans *Les Oseraies (Ferme en Brie)*²⁰⁵, mais également dans *L'Entrée du jardin*, aussi appelé *Sur le seuil*²⁰⁶. Dans cette œuvre, dont il ne nous reste qu'une reproduction en noir et blanc, Jeanne est vêtue de la même tenue que dans l'œuvre précédente, un ensemble et un chapeau certainement portés lors de leurs séjours champêtres, accompagnés d'une sacoche. Elle se tient debout, sous une arche fleurie, ouvrant une barrière en bois, tandis qu'un paysage de champs et de végétation s'étend en arrière-plan. En 1875-1876, nous la retrouvons en Normandie, au bord de la mer, *Dans les blés (Dieppe)*²⁰⁷, et dans de nombreux autres paysages maritimes qui seront développés par la suite. Ainsi, des portraits intimistes en intérieur, Eva Gonzalès passe aux portraits de sa sœur en extérieur, prétexte à faire évoluer sa technique vers une peinture de plus en plus impressionniste dans la seconde moitié des années 1870, et à prendre à son compte des thèmes chers à ces peintres.

²⁰² Cat. 46. Eva Gonzalès, *Dans le parc*, vers 1875-1876. Annexes, p. 69.

²⁰³ Cat. 82. Eva Gonzalès, *La Lecture au jardin*, vers 1880-1882. Annexes, p. 105.

²⁰⁴ Cat. 47. Eva Gonzalès, *En bateau*, vers 1875-1876. Annexes, p. 70.

²⁰⁵ Cat. 31. Eva Gonzalès, *Les Oseraies (Ferme en Brie)*, vers 1871-1872. Annexes, p. 54.

²⁰⁶ Cat. 30. Eva Gonzalès, *L'Entrée du jardin*, ou *Sur le seuil*, vers 1871-1872. Annexes, p. 53.

²⁰⁷ Cat. 48. Eva Gonzalès, *Dans les blés (Dieppe)*, vers 1875-1876. Annexes, p. 71.

À tant peindre sa sœur, Jeanne devient pour Eva Gonzalès un double, dont elle se serait même inspirée pour son *Autoportrait*²⁰⁸ (Fig. XV.), peint entre 1873 et 1874. Sur un fond uni et neutre, l'artiste se représente de face, chapeauté et vêtue pour sortir, portant entre ses mains un tube à dessin. Nous ne connaissons malheureusement qu'une copie en noir et blanc de cette œuvre, mais nous ressentons encore ici une certaine mélancolie dans ses yeux, qui fuient vers la droite pour ne pas regarder le spectateur et pour se perdre dans des pensées inconnues.

En comparant cette toile aux photographies des deux jeunes femmes²⁰⁹, il semble évident qu'Eva Gonzalès mêle ici son propre regard aux traits du visage de sa sœur cadette. Elle dépeint ses yeux et son menton dans l'ovale du visage de Jeanne. Marie-Caroline Sainsaulieu, qui donne également l'hypothèse selon laquelle Eva Gonzalès se serait représentée avec les traits du visage de sa sœur, écrit dans le catalogue raisonné de l'artiste : « À bien l'examiner, le menton, les oreilles, le regard sont ceux d'Eva dessinés dans l'ovale du visage de Jeanne »²¹⁰. Présenté pour la première fois en 1885 lors de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès dans les salons du journal *La Vie moderne*, certains de ses contemporains n'y ont pas reconnu le visage de l'artiste. Le journaliste Octave de Parisis écrit dans un article relatant l'exposition : « Une seule fois elle n'a pas bien vu : c'est quand elle s'est peinte elle-même. Est-ce donc par une modestie absurde qu'elle a gâté cette admirable figure [...] ? »²¹¹. Ce portrait peut prêter à confusion, puisque lors de cette exposition, cette toile est intitulée *Portrait de Mlle E. G.*, Eva Gonzalès en l'occurrence. Mais lorsque Jean-Raimond Guérard, son fils, prête le portrait en 1932 à la Galerie Marcel Bernheim pour une exposition consacrée à sa mère, ne connaissant pas le titre de l'œuvre, et se rappelant davantage du visage de sa tante, Jeanne, qui l'a élevé, il le nomme *Portrait de Jeanne Gonzalès*. La fusion entre les deux sœurs apparaît donc explicitement à travers cette toile.

²⁰⁸ Cat. 41. Eva Gonzalès, *Autoportrait*, vers 1873-1874. Annexes, p. 64.

²⁰⁹ Photographies d'Eva et de Jeanne Gonzalès. Annexes, p. 546-551.

²¹⁰ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Etude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 142.

²¹¹ Octave DE PARISIS, « Eva Gonzalès : exposition de ses tableaux dans les salons de *La Vie moderne* » *L'Artiste*, t. 1, Paris, Aux bureaux de L'Artiste, 1885, p. 132.



Fig. XV. Eva Gonzalès, *Autoportrait*, vers 1873-1874, huile sur toile, 56 x 46,5 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 143.

Cette idée du « double » devient troublante lorsque nous connaissons le destin des deux jeunes femmes. Nous verrons dans la suite de cette étude qu'Eva Gonzalès épousera le graveur Henri Guérard en 1879 et donnera naissance à leur fils le 19 avril 1883, avant de mourir quinze jours plus tard. Dans cette perte et pour le bien de l'enfant, Henri Guérard se rapprochera de sa belle-sœur Jeanne Gonzalès, pour finalement l'épouser en secondes noces en 1888²¹². Aussi les œuvres d'Eva Gonzalès rassemblant son époux et sa sœur peuvent aujourd'hui nous surprendre et nous interroger. En 1874, elle les peint pour la première fois dans *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.). Jeanne Gonzalès et Henri Guérard y posent côte à côte à l'intérieur d'une loge de théâtre. Au début des années 1880, au cours d'un été passé à Honfleur, Eva Gonzalès peint à nouveau son époux et sa sœur, ensemble, sur la plage, dans *Sur le galet (Honfleur)*²¹³, et *Le peintre et le modèle*²¹⁴, mais également dans *La promenade à âne* (Cat. 84.), que nous développerons par la suite.

²¹² III. C. 2. Les promoteurs de sa nouvelle postérité, p. 394.

²¹³ Cat. 83. Eva Gonzalès, *Sur le galet (Honfleur)*, vers 1880-1882. Annexes, p. 106.

²¹⁴ Cat. 85. Eva Gonzalès, *Le peintre et le modèle*, vers 1880-1882. Annexes, p. 108.

Les œuvres se rapportant d'ailleurs au mariage d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard, en février 1879, sont elles aussi troublantes. Nous ne parlons bien sûr pas de *La demoiselle d'honneur*²¹⁵, dans laquelle Jeanne est représentée de profil avec la tenue qu'elle portait le jour du mariage de sa sœur, un ensemble rose et un bouquet de fleurs, mais des pastels *Une mariée*²¹⁶ et *La mariée*²¹⁷, pour lesquels la peintre a demandé à sa sœur de porter sa propre robe de mariée et les parures de sa coiffure. Dans la première, elle apparaît de trois-quarts, face au spectateur, dans une robe de satin blanc, le décolleté décoré d'une branche de fleurs blanches. Les cheveux tirés en arrière, dont seules quelques mèches de frange ressortent, sont décorés d'une couronne des mêmes fleurs blanches. La robe de mariée et le fond de la toile sont dans les mêmes tons, afin de faire ressortir les yeux de Jeanne, ses cheveux, ainsi que les fleurs décorant sa tenue. Le second pastel, bien que nous n'en ayons qu'une reproduction en noir et blanc, est semblable au premier, mais la jeune femme est représentée cette fois-ci de profil. Connaissant leur destin à toutes les deux, ces portraits nous paraissent aujourd'hui étrangement prémonitoires car, au moment de leur réalisation, Eva Gonzalès ne pouvait envisager que sa sœur épouserait, neuf ans plus tard, et seulement quelques années après son décès, son propre mari. Dans son ouvrage consacré à Eva Gonzalès, publié en 1950, Claude Roger-Marx évoque ces deux portraits : « C'est sa robe de satin blanc, les ornements de sa coiffure de mariée, qu'elle chargera par deux fois Jeanne de porter. On dirait qu'elle s'est observée et rêvée à travers ce double d'elle-même qu'elle aimait, rudoyait, transformait à sa guise, de manière à en faire vingt sœurs différentes »²¹⁸.

À tant vouloir peindre Jeanne, Eva Gonzalès ne la considérait-elle pas comme un idéal de beauté, de douceur et d'innocence ? Curieusement, à l'exception de deux autoportraits, dont celui pour lequel elle a emprunté certains traits du visage de sa sœur, l'artiste n'a laissé aucune image d'elle. Était-elle complexée ? Enviait-elle la douceur du visage de sa cadette, dépouillé, comme le fait remarquer Claude Roger-Marx, « de ce je ne sais quoi de hautain, de cette fausse froideur qu'a notée Manet dans son portrait de 1870, et qu'elle [Eva Gonzalès] porte comme un masque »²¹⁹ ? Ces questions restent aujourd'hui sans réponse, mais il est utile de les poser pour tenter de comprendre la relation qu'entretenaient les deux sœurs, un attachement marqué, vraisemblablement, par une admiration mutuelle.

²¹⁵ Cat. 69. Eva Gonzalès, *La demoiselle d'honneur*, 1879. Annexes, p. 92.

²¹⁶ Cat. 67. Eva Gonzalès, *Une mariée*, 1879. Annexes, p. 90.

²¹⁷ Cat. 68. Eva Gonzalès, *La mariée*, 1879. Annexes, p. 91.

²¹⁸ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, *op. cit.*, p. 19.

²¹⁹ *Ibidem*.

Ce destin de deux sœurs artistes, se prenant l'une l'autre pour modèles, n'est pas sans rappeler celui de Berthe Morisot et de sa sœur Edma. M. et Mme Morisot ont eu trois filles : Yves, l'aînée, Edma, puis Berthe, la cadette. La relation fusionnelle des deux plus jeunes sœurs, à l'image d'Eva et de Jeanne Gonzalès, est relatée par Dominique Bona dans son ouvrage consacrée à Berthe Morisot : « Dans le groupe, il y a une aînée, et deux inséparables. Si complices, si soudées l'une à l'autre qu'Yves se sent souvent exclue. Edma ne fait rien sans Berthe, ni Berthe sans Edma. Elles s'entendent sur tout, partagent les mêmes goûts, et aiment à vivre ensemble : pas une ombre ne surgirait entre elles »²²⁰.

Comme Jeanne pour Eva Gonzalès, Edma est le modèle favori de Berthe Morisot, passant de jeune fille à épouse puis mère à travers le regard et l'œuvre de sa sœur. Et curieusement, malgré les nombreux portraits de famille réalisés par l'artiste, leur sœur aînée, Yves, n'apparaît que très rarement. « Elle [Edma] sera le modèle préféré de Berthe Morisot qui, dans sa peinture, ignorant superbement l'aînée, n'a qu'une sœur : Edma »²²¹, poursuit Dominique Bona. Leur frère et leur père, quant à eux, ne figurent jamais dans l'œuvre de l'artiste, à la différence d'Emmanuel Gonzalès, que nous retrouvons dans l'œuvre de sa fille aînée (Cat. 49.). « Edma sera longtemps la vedette de sa peinture avant que Berthe ne s'attache à peindre sa propre fille, ou les enfants d'Yves et d'Edma »²²², conclut l'auteur. Edma a donc le même rôle pour Berthe Morisot que Jeanne pour Eva Gonzalès.

Nous retrouvons d'ailleurs cette douceur perceptible dans les nombreux portraits de Jeanne peints par Eva Gonzalès également dans les portraits d'Edma Pontillon peints par Berthe Morisot. Dans *La Lecture*²²³, présentée au Salon de 1870, Mme Morisot lit quelques pages d'un livre à sa fille Edma, qui l'écoute, paisiblement assise dans le canapé du salon familial. Cette toile est réalisée alors qu'Edma séjourne dans sa famille durant l'hiver 1869-1870, en attendant la naissance de son premier enfant. Sa grossesse est discrètement dissimulée ici par une ample robe blanche. La douceur qui se dégage de la jeune femme, accentuée par la clarté de son visage et de sa robe, mais également par ce regard perdu dans ses pensées, attire davantage les yeux du spectateur que la présence au premier plan de Mme Morisot dans sa

²²⁰ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 32.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*, p. 39.

²²³ Fig. 334. Berthe Morisot, *La Lecture*, ou *Madame Morisot et sa fille Madame Pontillon*, 1869-1870. Annexes, p. 453.

robe noire. Cette douceur, nous la retrouvons quelques années plus tard dans *Le berceau*²²⁴, l'un des tableaux les plus célèbres de Berthe Morisot. Elle y représente de nouveau sa sœur Edma, veillant sur le sommeil de sa fille Blanche. Une diagonale, partant du regard de la jeune maman, passant par son bras gauche replié, par le bras droit du bébé lui aussi replié, ainsi que par ses yeux clos, relie la mère à l'enfant. Ce sentiment de douceur, d'intimité et d'amour protecteur est renforcé par la main droite d'Edma, qui tire le voilage du berceau entre l'enfant et le regard du spectateur.

La mélancolie de Jeanne Gonzalès, souvent représentée pensive au bord d'une fenêtre, est également visible dans certains portraits d'Edma peints par Berthe Morisot. Dans *La sœur de l'artiste à une fenêtre*²²⁵, exécuté en 1869, la jeune femme, portant une robe blanche, est assise dans un fauteuil devant une fenêtre ouverte, dont nous distinguons en arrière-plan la végétation extérieure et l'immeuble voisin. Comme dans de nombreux portraits de Jeanne Gonzalès, Edma Morisot tient entre ses mains un éventail qu'elle fixe tristement.

De nombreux autres portraits d'Edma peints par Berthe Morisot avant sa période impressionniste sont semblables à ceux de Jeanne faits par Eva Gonzalès. Les thèmes sont les mêmes : le quotidien et les activités d'une jeune femme de la bourgeoisie dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En 1867, Edma apparaît en pleine lecture dans *Edma Morisot lisant*²²⁶, tranquillement assise au milieu d'un pré sur une couverture, un éventail et un parapluie ouverts à ses côtés. Cette œuvre n'est pas sans rappeler deux toiles d'Eva Gonzalès, *Les Oseraies (Ferme en Brie)* (Cat. 31.) et *La Lecture au jardin* (Cat. 82.), dans lesquels Jeanne est représentée en pleine nature, assise dans l'herbe ou lisant un livre.

Comme Jeanne pour Eva Gonzalès pendant leurs villégiatures en Normandie, Edma, qui réside à partir de 1869 à Lorient avec son époux, l'officier de marine Adolphe Pontillon, est aussi prétexte, pour Berthe Morisot, à la représenter dans des paysages maritimes lorsqu'elle vient la voir. Dans *Vue du petit port de Lorient*²²⁷, Edma Pontillon apparaît à droite de l'œuvre, assise sur un muret, s'abritant sous une ombrelle, avec à l'arrière-plan le port de Lorient. Le ciel et ses nuages se reflètent ici dans l'eau du port. Eva Gonzalès intègre elle aussi la figure de sa sœur dans de grands paysages maritimes afin de travailler les ciels

²²⁴ Fig. 338. Berthe Morisot, *Le Berceau*, 1872. Annexes, p. 457.

²²⁵ Fig. 335. Berthe Morisot, *La sœur de l'artiste à une fenêtre*, 1869. Annexes, p. 454.

²²⁶ Fig. 333. Berthe Morisot, *Edma Morisot lisant*, 1867. Annexes, p. 452.

²²⁷ Fig. 336. Berthe Morisot, *Vue du petit port de Lorient*, 1869. Annexes, p. 455.

changeants et leurs reflets sur l'eau. *Plage de Grandcamp*²²⁸, dans lequel Jeanne Gonzalès apparaît dans la partie droite du tableau, assise sur le sable, tandis qu'un long paysage côtier s'étend derrière elle, se rapproche de la *Vue du petit port de Lorient* (Fig. 336.) de Berthe Morisot.

« Edma, avec ses petites mèches comme un duvet sur le front, a le regard rêveur du père ; cette douceur qu'il veut garder secrète, ce vague à l'âme d'artiste contrarié habite Edma tout entière. Avec sa peau claire et ses yeux pers, [...] elle évoque une héroïne romantique. Elle a moins de classe qu'Yves mais infiniment plus de charme. Elle est la grâce même. »²²⁹. Ces lignes de Dominique Bona sur Edma Pontillon auraient très bien pu être écrites pour Jeanne Gonzalès. Nous retrouvons dans leurs portraits la même douceur, la même innocence, la même beauté mélancolique qui s'opposent aux tempéraments plus affirmés de leurs sœurs. Mais, contrairement à Jeanne Gonzalès, qui, comme nous allons le voir dans la prochaine partie, poursuit une carrière artistique parallèlement à celle de sa sœur, Edma Pontillon arrête de peindre après son mariage en 1869 et son départ pour Lorient avec son époux, comme le souligne Dominique Bona : « Le mariage d'Edma laisse Berthe désespérée. [...] Tellement habituées à vivre ensemble et à tout partager – les rêves, les passions, les désirs –, les deux sœurs vont souffrir chacune de l'absence de l'autre, cruellement, et mettront plusieurs années à accepter leur séparation, leur double solitude »²³⁰. Renonçant à sa carrière d'artiste pour se concentrer sur sa vie de famille, Edma Pontillon continue néanmoins à poser pour Berthe Morisot. De leur collaboration artistique nous reste une œuvre majeure qu'Edma réalise vers 1865 : un *Portrait de Berthe Morisot peignant*²³¹. Debout devant son chevalet, une palette sur le bras gauche, la jeune peintre tient dans sa main droite un long pinceau et dans sa main gauche un chiffon blanc et des pinceaux de rechange, le tout dans un camaïeu de brun et de rouge. Dominique Bona décrit cette œuvre de la manière suivante : « Une belle gravité baigne cette figure de femme, distante, inaccessible, fermée sur un rêve. Edma ne montre aucune sécheresse, aucune intellectualité chez sa sœur. Ce qu'elle a représenté, ce sont les noces de Berthe avec la peinture »²³². Des noces qui ne seront représentées qu'une seule fois. Ni Édouard Manet, dont Berthe Morisot deviendra l'un des modèles favoris, ni aucun autre

²²⁸ Cat. 58. Eva Gonzalès, *Plage de Grandcamp*, vers 1877-1878. Annexes, p. 81.

²²⁹ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 32.

²³⁰ *Ibidem*, p. 106.

²³¹ Fig. 356. Edma Morisot, *Portrait de Berthe Morisot peignant*, vers 1865. Annexes, p. 475.

²³² Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 60.

peintre ne la représentera dans son activité d'artiste. Sa sœur Edma sera la seule à la peindre ainsi.

À l'image des sœurs Morisot, Eva Gonzalès représente elle aussi sa sœur cadette au travail, en train de peindre, dans *La jeune élève*²³³ (Fig. XVI.), exécuté vers 1871-1872. Jeanne est assise de trois-quarts, face au spectateur, dans une robe grise protégée par un tablier foncé, peignant une toile sur un chevalet. Cette œuvre, toute en nuances de gris et de bruns, où la lumière est projetée sur le visage de la jeune femme et sur son bras droit en plein travail, est révélatrice de la relation artistique que les deux sœurs entretiennent, une relation non seulement d'artiste à modèle, comme nous avons pu le voir dans cette partie, mais également, comme le titre de cette œuvre nous l'apprend, une relation de professeur à élève. Car Jeanne Gonzalès n'est pas seulement le modèle privilégié de sa sœur aînée, elle est également peintre.



Fig. XVI. Eva Gonzalès, *La jeune élève*, vers 1871-1872, huile sur toile, 48 x 36 cm, Collection particulière. Source : <http://www.impressionism-art.org/>

²³³ Cat. 28. Eva Gonzalès, *La jeune élève*, vers 1871-1872. Annexes, p. 51.

2. Dans les pas de son aînée, la carrière artistique de Jeanne Gonzalès.

Jeanne Gonzalès a dix-sept ans, en 1869, lorsqu'elle voit sa sœur Eva partir pour l'atelier de la rue Guyot prendre des cours auprès du peintre Édouard Manet, qui a accepté de la prendre comme élève²³⁴. Si leur mère, Mme Gonzalès, chaperonne sa fille aînée au début, Jeanne Gonzalès prend peu à peu sa place et aime accompagner sa sœur chez l'un des peintres les plus en vue du moment, comme en témoigne Claude Roger-Marx dans la préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès* à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954 : « Quand Eva Gonzalès se rendait de la rue Bréda à l'atelier de la rue Guyot, c'était presque toujours accompagnée par sa cadette, heureuse de profiter, elle aussi, des enseignements de Manet »²³⁵. Mais une seule fut son élève, l'aînée. Pour passer le temps, Jeanne Gonzalès dessine tranquillement dans son coin, commence à jouer avec les couleurs, à écouter les conseils que le maître donne à sa sœur, et prend peu à peu goût à la peinture, de manière tardive comparé à de nombreux artistes.

Contrairement à Eva Gonzalès, Jeanne n'a reçu aucune formation artistique dans les cours pour femmes ou les ateliers particuliers qui existent à cette époque, et auxquels se rendent les jeunes filles de bonne famille pour parfaire leur éducation artistique²³⁶. Pourquoi M. et Mme Gonzalès, voyant l'attrait de leur fille cadette pour le dessin et la peinture, ne l'ont-ils pas, elle aussi, inscrite dans l'un de ces ateliers ? Peut-être avaient-ils pris conscience qu'ils avaient déjà une artiste confirmée à la maison, qui lui prodiguerait ses conseils : sa sœur aînée. En effet, le seul apprentissage que nous lui connaissons, ce sont ces heures passées à accompagner Eva Gonzalès chez Édouard Manet, pendant lesquelles elle se familiarise avec la peinture, mais c'est surtout le contact direct avec l'œuvre de cette sœur qui la prend quotidiennement pour modèle. Car durant ces jours, ces mois et ces années à poser pour elle, Jeanne observe l'artiste travailler et apprend les rudiments de la peinture. « Comment, instruite par de tels exemples et dans ce foyer vivant où se retrouvaient les meilleurs artistes

²³⁴ II. A. 2. Le choix d'Édouard Manet, p. 186-187.

²³⁵ Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès*, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 33.

²³⁶ Eva Gonzalès a reçu les leçons de Charles Chaplin, puis d'Édouard Manet.

de Paris, Jeanne, sans prétendre éclipser sa sœur, eût-elle fait abstraction de ses dons ? »²³⁷, poursuit Claude Roger-Marx. Jeanne Gonzalès décide alors de marcher sur les traces de sa sœur et de devenir, elle aussi, peintre.

Lorsqu'Eva Gonzalès croque des natures mortes ou des paysages et ne demande donc pas à sa sœur de poser, Jeanne peint à ses côtés. Sa sœur la conseille et lui enseigne l'art de peindre pendant près de treize ans. Les rôles s'inversent parfois, et, comme Berthe Morisot avait posé pour sa sœur Edma, Eva Gonzalès devient elle-même modèle pour sa petite sœur. Vers 1870, Jeanne Gonzalès exécute un *Portrait d'Eva*²³⁸, au fusain rehaussé de craie blanche dans la dentelle entourant le décolleté de la jeune femme. Il s'agit d'une des premières œuvres de la cadette, dont le talent pour le dessin, même sans avoir reçu une véritable formation artistique, est incontesté. Eva Gonzalès apparaît face au spectateur, esquissant un léger sourire, les cheveux relevés au-dessus de la tête « en larges coques retenues par un haut peigne d'écaille à l'espagnole »²³⁹ que décrira Théodore de Banville quelques années plus tard, et qui est présent ici, au-dessus de l'oreille gauche de la jeune femme.

Onze ans plus tard, Jeanne Gonzalès représente à nouveau sa sœur dans *Eva Gonzalès à Dieppe*²⁴⁰ (Fig. XVII.), une huile sur toile réalisée lors de l'un de leurs séjours en Normandie. L'artiste apparaît de profil, assise dans un fauteuil, dans une robe d'intérieur décontractée de couleur grise ou blanche. À côté d'elle est représenté un meuble, dont le dessus est protégé par un napperon de dentelle blanche, sur lequel sont posés une tasse sur sa soucoupe, une cuillère et un pot de fleurs de couleurs rouge et rose. Derrière ce meuble, la fenêtre est grande ouverte sur le port de Dieppe, sur les voiliers amarrés, les usines en arrière-plan et leurs échappements de fumées, et enfin sur ce ciel sombre de fin d'après-midi. Le soleil couchant vient caresser le visage d'Eva Gonzalès, perdue dans ses pensées comme l'était Jeanne dans nombre de portraits vus précédemment. Nous pouvons prétendre ici à un hommage de la sœur cadette au *Thé* (Cat. 6.), peint plus d'une dizaine d'années plus tôt par Eva Gonzalès, et dans lequel Jeanne était elle-même représentée assise de profil, buvant son thé dans la chaude lumière d'une fin d'après-midi.

²³⁷ Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès*, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 34.

²³⁸ Fig. 1. Jeanne Gonzalès, *Portrait d'Eva*, vers 1870. Annexes, p. 118.

²³⁹ Théodore DE BANVILLE, *Les Camées parisiens, Troisième et dernière série*, Paris, René Pincebourde Éditeur, 1873, p. 157.

²⁴⁰ Fig. 4. Jeanne Gonzalès, *Eva Gonzalès à Dieppe*, vers 1881. Annexes, p. 121.



Fig. XVII. Jeanne Gonzalès, *Eva Gonzalès à Dieppe*, vers 1881, huile sur toile, 46 x 38 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 32.

Travaillant et apprenant aux côtés d'Eva Gonzalès pendant près de treize ans, il n'est pas étonnant de voir la cadette aborder dans sa peinture des thèmes et des sujets qui étaient aussi ceux de sa sœur aînée : des scènes de genre, familiales, intimistes, reflétant souvent, comme dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, l'aspect mélancolique et la solitude de la vie féminine, des paysages peints durant leurs séjours sur la côte Normande ou à Monaco, mais également des natures mortes. Même si la production de Jeanne Gonzalès est beaucoup plus réduite que celle de sa sœur, nous verrons à travers les rares œuvres de la cadette qui nous sont parvenues²⁴¹, que l'influence d'Eva Gonzalès sur son travail et sur le choix de ses sujets est incontestable.

Les scènes de genre, peintes à l'huile, restent les œuvres les plus connues de Jeanne Gonzalès et celles dont l'influence de sa sœur est la plus marquante. La jeune artiste consacre une part importante de ces scènes à la représentation de domestiques ou d'employés – la plupart du

²⁴¹ Quelques-unes des œuvres de Jeanne Gonzalès sont reproduites dans l'ouvrage de Marie-Caroline SAINSAULIEU et Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 32-46. D'autres sont visibles sur de nombreux sites Internet de ventes aux enchères, tels que <http://www.artnet.com/artists/jeanne-guerard-gonzales/past-auction-results>, http://www.arcadja.com/auctions/fr/gu%C3%A9nard_gonzales_jeanne/artiste/68765/

temps des femmes, à leur travail. Dans la *Laveuse*²⁴², aussi appelée *La boule bleue*, Jeanne Gonzalès représente l'une des tâches d'une lavandière, le blanchissage du linge à l'aide d'une boule de bleu, une poudre à base d'indigo utilisée dès la fin du XIX^e siècle dans l'eau de rinçage. Occupée à sa besogne, cette femme, vêtue d'un chemisier bleu clair et d'une jupe couleur lavande, se détachant d'un fond neutre de couleur marron, a le regard plongé dans le vide, mélancolique. Debout derrière une table, elle semble laver son linge de manière automatique. Il en est de même pour *L'Écaillère*²⁴³, exécutée en 1880. Comme dans l'œuvre précédente, une femme, occupée à son travail, debout derrière une table, se détache d'un fond neutre de couleur marron. Vêtue d'un chemisier bleu à pois blancs, d'un tablier blanc et les cheveux retenus dans une charlotte, cette écaillère ouvre ses huitres de manière systématique, le regard perdu au loin.

Avec *Le café au jardin*²⁴⁴, Jeanne Gonzalès montre son intimité familiale. Elle représente sa domestique servant une tasse de café dans un jardin, par une chaude et lumineuse journée d'été, à en croire le soleil tapant sur la pelouse à l'arrière-plan et sur la végétation alentour, bien que la reproduction de l'œuvre nous soit parvenue en noir et blanc. Huile sur toile peinte en 1893, cette femme est donc la servante du couple que Jeanne Gonzalès forme avec Henri Guérard depuis leur mariage en 1888. Elle apparaît une nouvelle fois debout derrière une table, dont la nappe négligemment posée laisse entrevoir des pieds en bambou. Sur cette table sont représentés une tasse à motifs et sa soucoupe, dans laquelle la servante verse le café, un verre à pied, une assiette sur laquelle reposent un couteau ainsi qu'une pêche coupée en deux, et enfin une coupe de fruits décorée de feuilles de vigne. Vêtue d'un chemisier, dont un petit bouquet de fleurs sort de sa boutonnière, et d'un tablier blanc, la jeune femme tient dans sa main gauche une fleur de pivoine. Est-ce un hommage à sa sœur Eva, qui elle aussi avait un certain attrait pour ces fleurs²⁴⁵ ? Un autre élément du tableau nous fait penser à l'œuvre de son aînée : le fauteuil en bambou du premier plan. Nous le retrouvons dans *L'éventail*²⁴⁶, un fusain réalisé par Eva Gonzalès plus d'une dizaine d'années auparavant, dans lequel Jeanne avait elle-même posé, assise dans ce fauteuil, les jambes étendues devant elle, agitant un éventail devant son visage. Ce fusain influencera également Henri Guérard dans l'élaboration

²⁴² Fig. 8. Jeanne Gonzalès, *Laveuse, La boule bleue*, œuvre non datée. Annexes, p. 125.

²⁴³ Fig. 3. Jeanne Gonzalès, *L'Écaillère*, 1880. Annexes, p. 120.

²⁴⁴ Fig. 7. Jeanne Gonzalès, *Le café au jardin*, 1893. Annexes, p. 124.

²⁴⁵ Cat. 21. Eva Gonzalès, *Les pivoines et le hanneton*, vers 1871-1872. Annexes, p. 44.

²⁴⁶ Cat. 81. Eva Gonzalès, *L'éventail*, vers 1880-1882. Annexes, p. 104.

d'un calendrier en 1884, un an après la mort de son épouse²⁴⁷. Ce fauteuil est également présent dans d'autres toiles de l'artiste, telle que *La Lecture au jardin* (Cat. 82.).

Ces œuvres de Jeanne Gonzalès reflétant le travail des femmes de classes inférieures, domestiques ou employées, ne sont pas sans rappeler certaines toiles de sa sœur aînée, mais également d'artistes impressionnistes de son époque²⁴⁸. Eva Gonzalès prend en effet plusieurs fois pour modèle ces femmes faisant partie de sa vie ou rencontrées au hasard de promenades. Nous les retrouvons dès ses débuts avec *La soubrette*²⁴⁹, dans laquelle une jeune domestique délaisse son plumeau et son ménage pour mettre un collier au chat qui apparaît à ses pieds. Dans un style et une technique totalement différents, Eva Gonzalès peint quelques années plus tard *La servante*²⁵⁰. Une jeune femme, chapeau à la main, face au spectateur, est en train d'ouvrir une barrière. Contrairement à l'œuvre précédente, dans laquelle le décor finement détaillé était tout aussi important que la figure de la jeune soubrette, ici, l'accent est porté sur cette servante, détaillée au milieu d'une végétation exécutée à partir de larges coups de pinceaux. Cette servante apparaîtrait dans plusieurs autres toiles, telles que *Le Petit Lever* (Cat. 45.), étudiée précédemment et dans laquelle elle est en train de peigner Jeanne Gonzalès, mais aussi *Le goûter*²⁵¹, aussi appelé *Le pain* ou *La miche*. Elle y apparaît, comme dans les toiles de Jeanne Gonzalès, debout derrière une table. Une miche de pain entre les mains, cette femme est prête à en couper une tranche pour le goûter de la petite fille qui attend devant elle, dos au spectateur, accoudée à la table. Qui est cette enfant ? Est-ce la représentation d'un souvenir, lorsque, enfants, Eva ou Jeanne allaient demander un morceau de pain en cuisine ? L'hypothèse est plausible, la servante, s'il s'agit de la même femme, paraissant bien plus jeune dans cette œuvre que dans *Le Petit Lever*.

À l'instar de sa sœur Jeanne avec des œuvres telles que la *Laveuse* (Fig. 8.) ou *L'Écaillère* (Fig. 3.), Eva Gonzalès va elle aussi représenter des employées à leur travail. Dans *Le panier à ouvrage*²⁵², exécuté vers 1877-1878, et dont il ne subsiste qu'une reproduction en noir et blanc, elle prend pour modèle une dentellière. Vue de trois-quarts, son dos se reflétant dans un miroir à l'arrière-plan, la jeune femme est en train de réaliser une dentelle au crochet, son panier à ouvrage placé devant elle sur une petite table. Contrairement aux modèles de Jeanne

²⁴⁷ I. C. 2. La complicité artistique des époux, p. 148-149.

²⁴⁸ II. C. 2. Techniques et thèmes impressionnistes dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, p. 279-280.

²⁴⁹ Cat. 4. Eva Gonzalès, *La soubrette*, vers 1866-1867. Annexes, p. 27.

²⁵⁰ Cat. 10. Eva Gonzalès, *La servante*, vers 1869-1870. Annexes, p. 33.

²⁵¹ Cat. 38. Eva Gonzalès, *Le goûter*, *Le pain*, *La miche*, vers 1873-1874. Annexes, p. 61.

²⁵² Cat. 60. Eva Gonzalès, *Le panier à ouvrage*, vers 1877-1878. Annexes, p. 83.

Gonzalès, qui exécutent leur besogne machinalement sans même regarder ce qu'elles font, la dentellière de sa sœur Eva est particulièrement concentrée, le regard penché sur son travail. Ce qui n'est pas le cas, quelques années plus tard, de sa *Modiste* (Cat. 90.). Eva Gonzalès prend ici pour modèle sa propre créatrice de chapeaux d'origine espagnole. Représentée elle aussi de trois-quarts, dans une robe bleue, un médaillon dorée à son coup, un bracelet en or à son poignet droit, elle est accompagnée d'objets ou d'éléments, tels qu'une boîte à rubans ou des fleurs, utiles à la création de chapeaux. Plusieurs d'entre eux sont d'ailleurs exposés au second plan, à gauche, sur une table d'appoint. À l'inverse de l'œuvre précédente, la modiste ne regarde pas ici ce que sa main droite est en train de prendre dans la boîte à rubans. Le regard droit devant elle, perdue dans ses pensées, elle semble réfléchir.

Les représentations de l'enfance sont récurrentes dans l'œuvre des deux sœurs. Deux de leurs toiles sont d'ailleurs très ressemblantes : *La fenêtre*²⁵³ (Fig. XVIII.) d'Eva Gonzalès, et *L'enfant au balcon*²⁵⁴ (Fig. XIX.) de sa sœur Jeanne. Les sujets sont similaires. Dans l'œuvre de l'aînée, deux petites filles sont représentées assises sur un balcon. L'une porte une robe rose et tient un livre entre les mains, l'autre porte une robe bleue et joue à la poupée. Une pile de livres apparaît à leurs pieds. La fenêtre ouverte sur ce balcon et sur la végétation et les habitations voisines permet également à Eva Gonzalès d'apposer sa signature sur la dernière latte du parquet avant le chambranle de la fenêtre. Dans *L'enfant au balcon*, la cadette appose elle aussi sa signature en bas à gauche de l'œuvre, au niveau du parquet. L'ouverture de la fenêtre sur le balcon est semblable à l'œuvre précédente, mais ce dernier est plus petit, et décoré de nombreuses jardinières fleuries. La vue donne sur un port, qu'une petite fille, adossée à la fenêtre, est en train de regarder. Cette œuvre a certainement été peinte lors d'un été en villégiature à Dieppe ou à Honfleur.

²⁵³ Cat. 17. Eva Gonzalès, *La fenêtre*, vers 1870-1871. Annexes, p. 40.

²⁵⁴ Fig. 5. Jeanne Gonzalès, *L'enfant au balcon*, 1883. Annexes, p. 122.



Fig. XVIII. Eva Gonzalès, *La fenêtre*, vers 1870-1871, huile sur toile, 55,6 x 47,9 cm, Collection particulière. Source : <http://www.richardgreen.com/>



Fig. XIX. Jeanne Gonzalès, *L'enfant au balcon*, 1883, huile sur toile, dimensions inconnues, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisoné*, op. cit., p. 36.

À l’instar d’Eva Gonzalès, qui n’a cessé toute sa vie durant de prendre sa cadette pour modèle, mais également plusieurs fois ses parents et son époux Henri Guérard, sa sœur va elle aussi se consacrer aux sujets familiers, comme l’évoque Claude Roger-Marx : « On y trouvera la tendresse de Jeanne pour les modèles familiers – sa mère, sa sœur ou son fils – et pour des objets usuels »²⁵⁵. Jeanne Gonzalès expose en effet en 1893, à la Société Nationale des Beaux-Arts, *Le goûter de Jean*²⁵⁶, en l’occurrence de Jean-Raimond Guérard, son neveu. De même, la liste des œuvres de Jeanne Gonzalès présentées lors de son exposition à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, et reproduite par Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons dans leur catalogue raisonné des œuvres d’Eva Gonzalès²⁵⁷, nous apprend l’existence de plusieurs autres peintures représentant ses proches, telles que *Jean Guérard-Gonzalès*, *Mme E.*

²⁵⁵ Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l’exposition *Jeanne Gonzalès*, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisoné*, op. cit., p. 34.

²⁵⁶ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisoné*, op. cit., p. 37.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 38-41.

Gonzalès à Dieppe, Mme E. Gonzalès, ou encore Eva Gonzalès au jardin. Nous n'avons malheureusement aucune reproduction de ces œuvres, et ignorons leur localisation actuelle.

La relation qu'entretiennent Eva et Jeanne Gonzalès est tellement fusionnelle, leur rapport au monde et à la peinture est si étroit que leurs œuvres se confondent parfois. Une toile de la cadette est représentative du lien artistique qui les unit toutes les deux, une œuvre touchante, empreinte de mélancolie : *Le repas du prisonnier*²⁵⁸. Présentée aux expositions *Six femmes peintres*²⁵⁹ et *L'Impressionnisme dans les collections romandes*²⁶⁰ dans les années 1980 comme une œuvre d'Eva Gonzalès, cette toile a, en réalité, été exécutée par Jeanne Gonzalès et présentée par celle-ci au Salon de 1890²⁶¹, soit sept ans après la mort de sa sœur. Cette peinture peut être troublante et peut prêter à confusion puisque la signature d'Eva Gonzalès (Fig. XX.) et le cachet de son atelier apparaissent en bas de l'œuvre.



Fig. XX. Signature d'Eva Gonzalès en bas de la toile *Le repas du prisonnier*. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisoné, op. cit., p. 42.*

Jeanne Gonzalès a-t-elle imité la signature de son aînée ? Cette huile sur toile avait-elle été commencée par Eva Gonzalès avant son décès ? De nombreuses questions se posent au sujet de cette toile. Une domestique, vêtue d'un chemisier à rayures grises, d'un tablier blanc et d'une charlotte pour retenir les cheveux, y donne à manger à un oiseau en cage. Elle est représentée à côté d'une fenêtre, sur le rebord de laquelle figurent des plantes en pots. Au fond de la pièce, dans la pénombre, un chat noir, assis sur une table, observe la scène. Marquée d'une tristesse et d'une mélancolie profondes, cette œuvre est le reflet de la solitude, de la monotonie et de l'isolement de la condition féminine en cette fin du XIX^e siècle. Nous

²⁵⁸ Fig. 6. Jeanne Gonzalès, *Le repas du prisonnier*, 1890. Annexes, p. 123.

²⁵⁹ *Six femmes peintres*, Musée préfectoral des Beaux-Arts de Kumamoto, Japon, 1983.

²⁶⁰ *L'Impressionnisme dans les collections romandes*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, Suisse, 1984.

²⁶¹ *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890*, Paris, Lemercier et Cie, 1890, p. 68.

retrouvons dans cette toile non seulement la tendresse de Jeanne Gonzalès pour des modèles familiers et intimistes, mais également sa nature calme et réservée, sa sérénité et sa simplicité dans la palette restreinte, composée de tons bruns, gris et blancs. Dans ses couleurs et la figure bien dessinée de la jeune femme, *Le repas du prisonnier* se rapproche des toiles d'Eva Gonzalès du milieu des années 1870, comme *Le Petit Lever* (Cat. 45.), étudié précédemment. Peut-être Jeanne Gonzalès représente-t-elle ici ses sentiments, la solitude et la tristesse profonde qui l'ont envahie après le décès de sa sœur, un isolement qu'elle a peut-être ressenti en élevant son neveu Jean-Raimond et en soutenant Henri Guérard dans son deuil, mettant, comme nous le verrons par la suite, sa carrière artistique de côté.

À l'instar de cette œuvre, d'autres toiles ont été prêtées à l'une ou l'autre sœur. C'est le cas du pastel *La Plante favorite*²⁶². Exposé pour la première fois au Salon de 1872, ce pastel est attribué, dans le livret du Salon, à « Gonzalès (Mlle Jeanne-Eva), née à Paris »²⁶³. Cette attribution peut prêter à confusion car, au Salon de 1870, pour sa première participation, Eva Gonzalès se présente sous son seul prénom²⁶⁴. De même, l'œuvre qui précède *La Plante favorite* dans le livret du Salon de 1872, *L'Indolence* (Cat. 26.), est attribuée à « Gonzalès (Mlle Eva), née à Paris, élève de M. Chaplin »²⁶⁵. Par ailleurs, la signature de l'aînée apparaît en haut à gauche du tableau. Qu'en est-il alors de l'auteur réel du pastel ? Cette confusion s'accroît davantage dans les années qui suivent. En 1874, dans son ouvrage *Peintres et sculpteurs contemporains*²⁶⁶, Jules Clarétie octroie l'œuvre à Jeanne Gonzalès. Mais en 1885, *La Plante favorite* figure à l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès organisée dans les Salons de *La Vie moderne*. L'œuvre revient alors à la sœur aînée. Toutefois, en 1897, le notaire écrit dans l'inventaire après-décès de Henri Guérard : « *Jeune femme arrosant un pot de fleur*, tableau par Mme Jeanne Gonzalès, requérante »²⁶⁷. Laquelle des deux sœurs a réalisé ce pastel ? Jeanne Gonzalès n'a alors que vingt ans en 1872, et reçoit depuis deux ans environ les conseils et leçons de sa sœur aînée, qui a déjà exposé au Salon en 1870. Il est donc possible qu'elle ait réalisé ce portrait. Cependant, contrairement à Eva Gonzalès, Jeanne ne

²⁶² Cat. 27. Eva Gonzalès (et Jeanne Gonzalès ?), *La Plante favorite*, vers 1871-1872. Annexes, p. 50.

²⁶³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1^{er} mai 1872*, Paris, Imprimerie nationale, 1872, p. 110.

²⁶⁴ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1^{er} mai 1870*, Paris, Ch. de Mourgues frères, 1870, p. 158.

²⁶⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1^{er} mai 1872*, op. cit., p. 109.

²⁶⁶ Jules CLARÉTIÉ, *Peintres et sculpteurs contemporains*, op. cit., p. 264.

²⁶⁷ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisoné*, op. cit., p. 45.

pratique pas le pastel. Sa préférence va à la peinture à l'huile ou à l'aquarelle, comme nous le verrons par la suite. Connaissant la complicité des deux sœurs, quotidiennement ensemble, ne pourrait-on pas y voir une œuvre commune, comme le supposent Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons : « Eva offre ainsi à sa sœur la joie de partager les honneurs du Salon et la satisfaction de lire son prénom dans le catalogue »²⁶⁸, ce qui expliquerait certainement l'attribution du pastel à « Mlle Jeanne-Eva » ? Dès lors, le doute s'installe sur le véritable auteur de cette œuvre, et aujourd'hui encore nous ne pouvons y apporter de réponse.

Une liste de tableaux de Jeanne Gonzalès, établie par Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons dans le catalogue raisonné des œuvres de sa sœur²⁶⁹, témoigne également de l'influence de l'aînée sur les sujets peints par la cadette. Malheureusement, la plupart de ces œuvres ne nous est pas parvenue. Nous y retrouvons des titres de paysages, tels que *Marée-basse* ou *Sur la plage*, qui auraient pu être peints par Eva Gonzalès elle-même. Les paysages de bords de mer inspirent Jeanne Gonzalès comme sa sœur, mais aussi nombre d'artistes de son époque. Ainsi durant l'été 1880, alors qu'elle est en villégiature à Honfleur avec Eva Gonzalès et son époux, la jeune femme peint *Fenêtre sur la mer, Honfleur*. D'autres œuvres, telles que *Cour normande*, *Terrasse à Honfleur*, *Port de Dieppe* ou encore *Plage de Dieppe* indiquent que Jeanne Gonzalès retourne de nombreuses fois en Normandie après la mort de sa sœur et continue à peindre les paysages qui étaient chers à son aînée.

De même, alors qu'Eva Gonzalès partait en villégiature uniquement en Normandie et dans la Brie, nous constatons qu'après la mort de celle-ci, la cadette voyage davantage. Elle se rend plus souvent à Monaco, dans la villa familiale de Monte-Carlo, en été comme en hiver. En attestent les titres de ses œuvres : *Panorama du quartier des Bas-Moulins*, *Vue de Monte-Carlo*, *Villa Gonzalès à Monte-Carlo*, *Jardin de la villa Gonzalès à Monte-Carlo*, *Neige à Monte-Carlo*, ou encore *Vue sur le Cap Martin*. De ses séjours en Bretagne, Jeanne Gonzalès rapporte *Moulin à Paimpol*, *Village breton*, *Plage bretonne*, *Maison de pêcheurs à Loguivy*, mais aussi *Vieille maison à Kéridy*. *Fontaine en Suisse* et *Rue de village*, à Charneix témoignent également d'un voyage en Suisse. Enfin, *Nonchalance à Venise*, de Jeanne Gonzalès, et *Le Lido, Venise*²⁷⁰, ou *Un ponton d'embarquement, Venise*²⁷¹, de Henri Guérard, attestent d'un séjour du couple en Italie. Ces destinations et ces paysages donnent alors

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 47.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 36-41.

²⁷⁰ Fig. 105. Henri Guérard, *Le Lido, Venise* (3^e état), 1890. Annexes, p. 222.

²⁷¹ Fig. 106. Henri Guérard, *Un ponton d'embarquement, Venise* (2^e état), 1890. Annexes, p. 223.

l'occasion, à Jeanne Gonzalès, de perfectionner une technique qui va la différencier de sa sœur : l'aquarelle.

À la peinture à l'huile et au pastel, grandes spécialités d'Eva Gonzalès, Jeanne préfère en effet l'aquarelle. Plus spontanée que la peinture à l'huile, cette technique lui permet d'éclaircir sa palette, sans pour autant élever le ton, elle qui, auparavant influencée par la peinture de sa sœur, se cantonnait aux couleurs tristes et neutres. « Après avoir peint à l'huile, comme sa sœur, de charmantes scènes de genre [...], c'est de plus en plus à l'aquarelle – procédé que n'avait guère pratiqué Eva – qu'elle traite ses petites natures mortes et ses paysages », souligne Claude Roger-Marx²⁷². Le mélange des pigments et de l'eau, la transparence et la douceur du rendu ne peuvent que convenir à cette artiste réservée, de « nature tendre et pacifique, amie du silence et des fines harmonies »²⁷³, poursuit l'écrivain. Dans les aquarelles de Jeanne Gonzalès, la clarté des couleurs et des teintes émane du fond clair que constitue le papier. *Le pont*²⁷⁴ témoigne des paysages croqués par Jeanne Gonzalès lors de ses villégiatures. Ils font de son œuvre un carnet de voyages, où se révèlent sa spontanéité, sa capacité à capter l'essentiel et à rendre les reflets de l'eau. Ce procédé prend une telle importance dans la production artistique de Jeanne Gonzalès qu'elle est invitée à en exposer cinquante-quatre, en 1912, à la galerie Georges Petit à Paris, à l'occasion de la huitième exposition de la Société Internationale d'Aquarellistes.

Alors qu'Eva Gonzalès, au milieu des années 1870, prend modérément le tournant de l'impressionnisme dans ses portraits, paysages mais aussi natures mortes, Jeanne Gonzalès reste loin de ce courant. « Traditionnelle dans le bon sens du mot, déclare Claude Roger-Marx, elle se sent plus accordée à Chardin et à Vallayer-Coster qu'aux impressionnistes, dont elle ne fut jamais tentée d'emprunter les feux ni la technique »²⁷⁵. Les impressions fugitives des impressionnistes, leurs couleurs vives, les thèmes de leurs peintures sortant de l'ordinaire n'ont pas lieu d'être dans l'œuvre de Jeanne Gonzalès. Ses toiles reflètent la simplicité, la timidité, le conformisme, et rappellent parfois les œuvres des peintres du siècle précédent. Sa

²⁷² Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès*, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 34.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Fig. 9. Jeanne Gonzalès, *Le pont*, œuvre non datée. Annexes, p. 126.

²⁷⁵ Claude ROGER-MARX, Préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès*, à la galerie Tédesco, à Paris, en 1954, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 34.

*Corbeille de pêches*²⁷⁶ n'est en effet pas sans rappeler *Panier de pêches avec un rafraîchissoir*²⁷⁷ de Jean-Siméon Chardin, auquel Claude Roger-Marx rattache la jeune artiste. L'aquarelle de Jeanne Gonzalès a bien sûr des couleurs beaucoup plus claires que l'huile sur toile du maître et un rendu plus esquissé, mais nous observons certaines ressemblances entre les deux œuvres. Les ombres des éléments représentés nous indiquent que la lumière vient de la gauche. L'étude de la pêche sous différents angles et de ses volumes est semblable. Tous deux travaillent également la transparence et les reflets du verre.

Claude Roger-Marx compare également l'œuvre de Jeanne Gonzalès à celle d'Anne Vallayer-Coster, autre grande artiste du XVIII^e siècle, chef du Cabinet de Peinture de Marie-Antoinette, spécialisée dans les natures mortes. Employant souvent un fond neutre, une touche délicate, Diderot déclare au sujet de l'une de ses œuvres exposées au Salon de 1771 : « Quelle vérité, monsieur, et quelle vigueur dans ce tableau ! Mlle Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchante. C'est la nature rendue ici avec une force de vérité inconcevable et en même temps une harmonie de couleur qui séduit. [...] Elle conserve partout la fraîcheur des tons et la belle harmonie »²⁷⁸. Ce fond neutre, cette harmonie et fraîcheur des couleurs sont également caractéristiques des natures mortes de Jeanne Gonzalès. Souvent présentée comme l'héritière de Chardin, il n'est pas étonnant que Claude Roger-Marx évoque donc Anne Vallayer-Coster comme l'une des influences de Jeanne Gonzalès. Son *Vase de porphyre, panier de pêches, raisin et prunes*²⁷⁹ se rapproche en effet de l'œuvre de Chardin évoquée précédemment, et donc de celle de Jeanne Gonzalès. La lumière vient une nouvelle fois de la gauche, projetant les ombres des éléments représentés sur la droite. Anne Vallayer-Coster étudie elle aussi les volumes des pêches, représentées dans un panier sous différents angles. Les natures mortes de Jeanne Gonzalès témoignent donc de la mise à l'écart volontaire de la jeune artiste vis-à-vis des peintres impressionnistes de son époque. Ses œuvres ne seront jamais associées aux leurs, et resteront toujours dans cette simplicité, dans cette modestie qui la caractérisent.

« Comment exposer ensemble sans devenir rivales ? Comment peindre côte à côte sans se comparer l'une à l'autre, sans chercher, fût-ce inconsciemment, à se surpasser l'une

²⁷⁶ Fig. 10. Jeanne Gonzalès, *La corbeille de pêches*, œuvre non datée. Annexes, p. 127.

²⁷⁷ Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Panier de pêches avec un rafraîchissoir*, 1759, huile sur toile, 38 x 47 cm, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

²⁷⁸ *Œuvres complètes de Diderot, t. 11*, Paris, Garnier Frères, 1876, p. 511.

²⁷⁹ Anne Vallayer-Coster, *Vase de porphyre, panier de pêches, raisin et prunes*, 1802, huile sur toile, 47 x 56,8 cm, Collection Abigail Owen-Pontez, Houston.

l'autre ? »²⁸⁰, s'interroge Dominique Bona lorsqu'elle aborde le Salon de 1864, auquel participent pour la première fois Berthe et Edma Morisot. « Les critiques ne les départagent pas ; ils les mentionnent ensemble »²⁸¹, comme ils le feront quelques années plus tard, au Salon de 1878, alors que Jeanne Gonzalès expose pour la première fois aux côtés de sa sœur. Mais alors que Berthe et Edma Morisot accomplissent ensemble leurs premiers pas officiels, un décalage de plusieurs années s'opère entre Eva et Jeanne Gonzalès. Lorsque la cadette présente pour la première fois ses œuvres au public et aux critiques en 1878, sa sœur expose déjà depuis huit ans. Cet écart s'en ressent dans les articles écrits pendant l'évènement. Eva Gonzalès présente au Salon deux tableaux, *Miss et bébé*²⁸², *En cachette* (Cat. 62.), et deux pastels, *Le panier à ouvrage* (Cat. 60.) et *Pommes d'api*²⁸³. Sa sœur, Jeanne, y fait bonne impression avec *Roses de juin*²⁸⁴ et un *Portrait de M. Éd. Dentu*, aujourd'hui disparu. Le journal *L'Artiste* décrit les différents envois des deux sœurs, et notamment les œuvres de Jeanne Gonzalès :

« Nous traduisons d'un journal américain, la *Tribune*, ces jugements sur deux de nos peintres les plus sympathiques, Mlles Eva et Jeanne Gonzalès, des impressionnistes qui voient bien mieux la nature que les traditionnelles : [...] Mlle Jeanne Gonzalès, nature morte, *Roses de juin* : une cruche de cristal pleine de roses jaunes. Rose vif, rose foncé. Le vase est posé sur un plat de faïence dans lequel sont tombées quelques roses mousseuses. Richesse de ton. Mlle Jeanne Gonzalès, 2^e tableau, *Portrait de M. Éd. Dentu* : Grandeur naturelle. Assis dans un fauteuil. Tête de trois-quarts. Une main posée sur le bras du fauteuil. L'autre tient un mouchoir et tombe nonchalamment. Pose simple et naturelle, peinture sobre et très vivante. Deux originalités charmantes, ces deux sœurs »²⁸⁵.

Jules-Antoine Castagnary note, quant à lui, dans *Le Siècle* du 29 juin 1878 : « et enfin les *Roses de juin*, excellent début de Mlle Jeanne Gonzalès »²⁸⁶. D'autres articles évoquent rapidement ses débuts prometteurs pour mettre finalement l'accent sur l'œuvre de sa sœur aînée. Un journaliste du *Moniteur d'Issoire* écrit ainsi :

« Désirez-vous voir de jolies fleurs, bien nature et enlevées avec beaucoup de prestesse, regardez les *Roses de juin* de M^{lle} Jeanne Gonzalès ; - puis passez aux toiles de sa sœur : et considérez attentivement *Miss et Bébé*, et *En cachette*. [...] Comme sujet, c'est sans grande tension de recherche ; mais c'est très intéressant comme exécution. La jeune artiste est au nombre des courageuses ; elle a entrevu sa voie, et elle y persévère. Cherchant le vrai, elle s'est affranchie des éclats de la couleur. Dans cette sobriété, a-t-elle déjà trouvé la juste

²⁸⁰ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 59.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Cat. 63. Eva Gonzalès, *Miss et bébé*, vers 1877-1878. Annexes, p. 86.

²⁸³ Cat. 61. Eva Gonzalès, *Pommes d'api*, vers 1877-1878. Annexes, p. 84.

²⁸⁴ Fig. 2. Jeanne Gonzalès, *Roses de juin*, 1878. Annexes, p. 119.

²⁸⁵ Pierre DAX, « Chronique », *L'Artiste, premier volume de 1879*, Paris, Aux bureaux de L'Artiste, 1879, p. 67.

²⁸⁶ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1878 », *Le Siècle*, 29 juin 1878, p. 2.

mesure ? Mlle Eva Gonzalès a du temps devant elle pour le prouver. C'est beaucoup, à son âge, d'être originale et sincère, et de nous donner le droit de compter sur elle. »²⁸⁷.

Dès lors, Jeanne Gonzalès expose aux côtés de sa sœur jusqu'à la mort de celle-ci, cinq ans plus tard, mais ne reçoit pas le même succès et la même reconnaissance. Rarement cités dans les journaux de l'époque, les titres de ses œuvres nous sont aujourd'hui connus grâce aux catalogues des Salons auxquels elle a participé²⁸⁸. Alors qu'Eva Gonzalès rencontre des critiques abondantes pour *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), exposé en 1879, et des éloges pour son pastel *La demoiselle d'honneur* (Cat. 69.), présenté en 1880, les natures mortes et scènes de genre de sa sœur cadette seraient presque passées inaperçues sans ce petit mot de Henry Havard : « *Les géraniums et La porteuse de pain*, de Mlle Jeanne Gonzalès, qui accusent une vigueur de touche et une hardiesse bien surprenantes chez une jeune fille »²⁸⁹.

Pas assez intéressante ou originale aux yeux des critiques, Jeanne Gonzalès n'est souvent citée que par les amis de son père, tels Castagnary et Havard, qui travaillent tous deux pour *Le Siècle*, journal « familial » si l'on peut dire, puisqu'il est dirigé par Philippe Jourde, parrain d'Eva et de Jeanne Gonzalès. Les deux jeunes femmes sont toujours défendues par les membres de cet organe, même si moins de lignes sont écrites au sujet de l'œuvre de la sœur cadette. Jeanne Gonzalès exerce en effet son art dans l'ombre de sa sœur, expose à ses côtés au Salon pendant plusieurs années, mais ne connaît jamais la reconnaissance du public et des critiques, du moins du vivant d'Eva Gonzalès.

Celle-ci l'éclipse à chaque fois, excepté, peut-être, au Salon de 1881, lorsqu'elle ne s'y présente pas. Seule Gonzalès à être exposée, la petite sœur y montre *Une fenêtre sur la mer, Honfleur*²⁹⁰. Henry Havard lui accorde alors quelques lignes de plus, et ne tarit pas d'éloge devant ce paysage :

« C'est, je l'ai dit, aux champs que ce besoin de faire vrai a pris naissance. La mer, les rochers, les taillis et les arbres, les vallons nombreux, les étangs déserts ont été les premiers inspireurs. Grâce à eux, nous avons vu s'ouvrir des perspectives nouvelles, analogues à

²⁸⁷ F. FERTIAULT, « Causeries d'un flâneur au Salon de 1878 », *Le Moniteur d'Issoire*, 17 juillet 1878, p. 1.

²⁸⁸ F.-G. DUMAS (dir.), *Catalogue illustré du Salon (Société des artistes français)*, Paris, L. Baschet, 1879, p. 62 / 1880, p. 30 / 1882, p. XXXVIII / 1883, p. XXVIII / 1884, p. XXVII / 1887, p. 19.

²⁸⁹ Henry HAVARD, « Salon de 1880 », *Le Siècle*, 29 mai 1880, p. 2.

²⁹⁰ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 36.

celles que le frais et gracieux talent de Mlle Jeanne Gonzalès nous révèle en ouvrant *Une fenêtre sur la mer* »²⁹¹.

La Gazette des femmes, Revue du progrès des femmes dans les beaux-arts et la littérature, lui consacre également un passage : « De sa fenêtre à Honfleur, Jeanne Gonzalès, fille de notre aimable délégué de la Société des Gens de Lettres, a reporté sur la toile ce qui s'offrait à sa vue, simplement, sans arrangements, sans sacrifice. C'est hardi, spirituel, et bien d'une artiste. »²⁹².

En 1882, Jeanne Gonzalès suit à nouveaux les pas de sa sœur en exposant, à ses côtés, à l'Exposition spéciale des œuvres des artistes femmes, au Cercle artistique et littéraire du 7 rue Volney, à Paris. Comparable à une Société des Amis des Arts, ce cercle privé se donne pour but d'organiser des expositions et de mettre en communication les amateurs d'œuvres d'art et les artistes eux-mêmes. Les peintres académiques y côtoient les peintres avant-gardistes. Le Cercle Volney présente ainsi régulièrement des expositions collectives, comme cette exposition consacrée aux artistes femmes, auxquelles participent Eva et Jeanne Gonzalès. Le *Courrier de l'art* fait part de cet évènement dans sa publication du 2 mars 1882 :

« Le groupe des Femmes artistes, qui compte parmi ses membres Mme veuve Jules Héreau, Mlle Joséphine Houssay, Mme E. Muraton,..., et qui vient d'obtenir un vif succès avec sa première Exposition au cercle de la rue Vivienne, prépare une nouvelle exhibition d'œuvres inédites. Cette fois, c'est le cercle de la rue Volney qui aura l'honneur de mettre ses salons à la disposition des « Femmes artistes », aussitôt après la clôture de son Exposition actuelle, c'est-à-dire très prochainement »²⁹³.

Un an plus tard, un drame frappe la famille Gonzalès. Quinze jours après avoir donné naissance à un fils, Jean-Raimond, Eva Gonzalès meurt d'une embolie. Au choc de cette mort s'ajoutent de nouvelles obligations matérielles pour Jeanne Gonzalès : assurer son nouveau rôle de tante, mais aussi de mère. En observant la chronologie des expositions auxquelles elle a participé, nous constatons trois années d'inactivité, entre le Salon de 1884 et celui de 1887. Trois années à mettre sa carrière de côté pour élever son neveu Jean-Raimond comme son propre fils et à soutenir Henri Guérard dans son deuil. Réalisant qu'elle n'exposera jamais plus avec sa sœur, Jeanne Gonzalès décide, lors de son retour au Salon de 1887, de se

²⁹¹ Henry HAVARD, « Salon de 1881 », *Le Siècle*, 4 juin 1881, p. 1.

²⁹² « Salon de 1881 », *La Gazette des femmes, Revue du progrès des femmes dans les beaux-arts et la littérature*, numéro 76-77, 10 juin 1881, p. 4.

²⁹³ « Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 2 mars 1882, p. 6.

présenter comme son élève, comme si elle désirait qu'Eva Gonzalès soit une dernière fois à ses côtés (Fig. XXI.).

**GONZALEZ (M^{lle} JEANNE), née à Paris, élève de
M^{lle} Éva Gonzalez. — Rue Bréda, 11.
52 — *Le café sur l'herbe.***

Fig. XXI. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1887, Paris, Paul Dupont, 1887, p. 89. Source : Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-Z Le Senne-14183.

Unis pendant plusieurs années dans la douleur de cette perte, élevant le petit garçon comme de véritables parents, Jeanne Gonzalès et Henri Guérard décident, pour son bien, d'officialiser cette famille recomposée en se mariant le 17 septembre 1888²⁹⁴. Tel un pendant de sa sœur aînée, le nom de Jeanne Gonzalès est désormais lié à celui de Guérard. Et c'est à nouveau ensemble que le couple rappelle aux critiques et amateurs d'art le souvenir de l'artiste disparue. À l'occasion du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1890, auquel participe Jeanne Guérard-Gonzalès, le journal *Le Temps* évoque en effet le talent de l'artiste, sans oublier de parler de sa sœur aînée :

« Quel souvenir charmant et douloureux évoque le nom de Mme Guérard Gonzalès ! Sa sœur Eva, moissonnée en plein triomphe de talent et de beauté, n'est pas oubliée de ceux qui aiment, en peinture, la grâce dans la sincérité. Elle a laissé de délicieuses œuvres et qui lui survivront. Mme Guérard-Gonzalès n'est pas non plus sans mérite. Ses *Renoncules*, d'une facture vigoureuse, ont gardé un âpre parfum d'hiver à peine dompté par les premiers soleils, et, dans sa *Bouquetière*, je retrouve cette impression franche de nature et de santé qui éclate dans les paysages animés de Roll, avec autant d'éclat, mais peut-être moins de fraîcheur. »²⁹⁵.

Il faudra quelques années à ces critiques pour reconnaître et apprécier le talent de Jeanne Gonzalès, sans le comparer systématiquement à celui de sa sœur. *Le Figaro* du 24 avril 1896 tient ainsi à souligner le talent des femmes artistes présentes au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1896, dont celui de Jeanne Gonzalès :

« Quelques femmes exposent au Champ-de-Mars, qui vraiment montrent un goût et une volonté d'art supérieurs à ceux de la majorité des hommes. Entre elles se distinguent tout à

²⁹⁴ Acte de mariage de Jeanne Gonzalès et de Henri Guérard, 17 septembre 1888. Annexes, p. 614-615. / III. C. 2. Les promoteurs de sa nouvelle postérité, p. 396.

²⁹⁵ « Petits Salons », *Le Temps*, 17 décembre 1890, p. 2.

fait Mmes Louise Breslau, Cecilia Beaux, Roederstein, Henriette Daux et Guérard-Gonzalès. Regardez sans que je vous les décrive en détail les portraits qu'elles envoient et vous y trouverez de vraies satisfactions d'artistes »²⁹⁶.

La participation de Jeanne Gonzalès au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts s'achève en 1898, un an après la mort de Henri Guérard. L'artiste arrête de peindre, ou du moins d'envoyer ses œuvres au Salon annuel. Elle est désormais plusieurs fois invitée à exposer dans des galeries lors d'expositions collectives, notamment à la Galerie des artistes modernes en 1899, comme l'atteste un article du *Figaro* du 12 février 1899 : « On a “ invité ” divers artistes, entre autres Mme Guérard-Gonzalès, artiste au talent discret et pénétrant »²⁹⁷. Nous l'avons évoqué précédemment, elle est également conviée, à la huitième exposition de la Société Internationale d'Aquarellistes à la Galerie Georges Petit, à Paris, en 1912, à exposer cinquante-quatre aquarelles. Cette exposition est la dernière à laquelle Jeanne Gonzalès participe de son vivant. Gardienne des œuvres et des objets de sa sœur et de son époux, elle se retire complètement de la vie artistique au début du XX^e siècle.

Par adoration pour sa sœur aînée, Jeanne Gonzalès a consenti à lui servir quotidiennement de modèle, quitte à mettre sa propre carrière artistique au second plan. Lui consacrant sa vie, en lui prêtant son visage pour servir son talent, en élevant son fils, mais aussi en devenant la seconde épouse de Henri Guérard, ce n'est que bien plus tard que le talent de Jeanne Gonzalès, artiste aquarelliste accomplie, a enfin été reconnu.

²⁹⁶ Arsène ALEXANDRE, « La Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 24 avril 1896, p. 4.

²⁹⁷ Arsène ALEXANDRE, « La Vie artistique », *Le Figaro*, 12 février 1899, p. 5.

C. Henri Guérard, peintre-graveur et époux d'Eva Gonzalès.

1. Un graveur à la personnalité fantasque.

L'écrivain Édouard Montagne, dans son ouvrage sur l'*Histoire de la Société des Gens de Lettres*, écrit au sujet de la mort prématurée d'Eva Gonzalès : « Elle était décédée subitement le 6 mai, à l'âge de trente-quatre ans, laissant à son époux désolé un fils de quelques jours, dont la naissance longtemps attendue avait été le signal d'une indicible joie, traversée presque aussitôt par le plus épouvantable de tous les malheurs. »²⁹⁸. Cet « époux désolé » dont parle l'écrivain est le peintre-graveur Henri Guérard (1846-1897), artiste talentueux, touche-à-tout, extravagant et fantaisiste, dont l'œuvre prendra une tournure beaucoup plus intimiste au contact d'Eva Gonzalès.

Charles-Henri Guérard, de son vrai nom, naît le 26 avril 1846, au 41, rue Bourbon Villeneuve, à Paris²⁹⁹. Son acte de naissance reconstitué indique qu'il est le fils de Charles Etienne Guérard, rentier et ancien cultivateur, et de Marie Justine Augustine Ruel de Forge, son épouse. Son enfance passée sous silence, nous retrouvons Henri Guérard vingt ans plus tard, en 1866, année de sa conscription. Inscrit sur une liste de recrutement avec d'autres congénères, le jeune homme intègre l'armée et est affecté au troisième régiment territorial d'artillerie, garnison de la place de Paris, en juillet 1866³⁰⁰. Il devient soldat pendant le « rêve arabe » de Napoléon III : « Le 17 septembre 1860, Napoléon III met le pied sur le sol algérien. Il a un grand projet en tête : un royaume arabe, qui s'étendrait d'Alger à Bagdad, sous la protection de la France »³⁰¹, explique l'historien Daniel Rivet. Henri Guérard est alors envoyé en Algérie. Colonie française depuis 1830, celle-ci entretient le goût des Français pour l'Orient, et laisse une impression profonde à l'Empereur, qui souhaite particulièrement s'occuper d'elle et de ses habitants. De nombreux Français s'y sont installés et l'armée occupe une place importante dans le pays. Sa mission consiste à recueillir des renseignements sur les différentes tribus et à administrer les sociétés locales. Mais alors que ses camarades sont occupés à initier les Algériens à la civilisation moderne, à changer leurs mœurs, le jeune soldat Guérard commence à faire parler de lui. L'esprit fantasque que nous retrouverons

²⁹⁸ Édouard MONTAGNE, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, op. cit., p. 309.

²⁹⁹ Acte de naissance de Henri Guérard, 26 avril 1846. Annexes, p. 590-591.

³⁰⁰ « Notes biographiques », *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, op. cit., p. 6.

³⁰¹ Daniel RIVET, « Le rêve arabe de Napoléon III », *L'Histoire*, n°140, janvier 1991, p. 26.

quelques années plus tard apparaît dès 1867, alors qu'il est en poste en Algérie. Sa chronologie indique en effet qu'une lettre du Ministère de la Guerre, datée du mois de juin de cette année, déclare Henri Guérard écroué à la prison de Bône (actuelle Annaba) pour « dissipation d'effets d'Équipement et d'Armement »³⁰². Cette anecdote témoigne du manque de discipline dont fait déjà preuve Guérard à l'âge de vingt-et-un ans. Que s'est-il passé réellement ? Combien de temps le jeune homme est-il resté en prison ? De nombreuses questions se posent sur son passé militaire, d'autant plus, comme nous le verrons par la suite, qu'il sera rappelé par l'armée en 1879, à l'âge de trente-trois ans. L'artiste était-il réserviste ?

Parallèlement à cette carrière militaire, le jeune homme se prend de passion pour l'art. Il commence des études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris, qu'il abandonne très vite, découragé par la difficulté et le labeur de cet apprentissage. Son ami, le critique d'art Frantz Jourdain, revient sur cet échec dans un article consacré à Henri Guérard et publié en 1892 dans la *Revue des arts décoratifs* : « Henri Guérard s'essaya d'abord dans l'architecture, dit-il, mais les études préliminaires de cet art exigent une minutie à décourager une fourmi ; aussi abandonna-t-il l'équerre et le tire-ligne »³⁰³. Le jeune homme décide de changer d'orientation et de se tourner vers la peinture, auprès du peintre Nicolas Berthon. Parisien issu d'une famille originaire du Cantal, Berthon va chercher « presque exclusivement en Auvergne les sujets de ses tableaux »³⁰⁴. Il expose au Salon dès 1857 des œuvres dont les sujets pittoresques, souvent tirés de la vie quotidienne des paysans auvergnats, influenceront Henri Guérard tout au long de sa carrière. Le jeune élève se présente à son premier Salon en 1870 – à l'instar de sa future épouse Eva Gonzalès – comme élève de Nicolas Berthon, avec une huile sur toile dont le titre, *Le Puits*³⁰⁵, évoque la simplicité et la rusticité des œuvres de son maître.

Nicolas Berthon étant aussi graveur, Guérard s'initie à l'art de l'estampe, et y prend très vite goût, jusqu'à faire passer petit à petit sa peinture au second plan. Mais à en croire ses amis, le jeune artiste quitte son maître afin d'apprendre seul l'art de graver : « Remarquablement doué, poursuit Frantz Jourdain, il alla au beau, au vrai, d'instinct, sans conseils ni influences, ainsi qu'un canard courant à l'eau. Il apprit seul le côté technique du métier, à force d'énergie, tenant à se passer d'un professeur dont les conseils auraient pu modifier ses idées, estropier

³⁰² « Notes biographiques », *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, *op. cit.*, p. 6.

³⁰³ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *Revue des arts décoratifs*, avril 1892, p. 298.

³⁰⁴ « Nécrologie », *Revue d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, Société d'émulation de l'Auvergne, 1888, p. 430.

³⁰⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1870*, *op. cit.*, p. 165.

son cerveau, polluer sa sincérité »³⁰⁶. Un autre de ses amis, le critique d'art Roger Marx, témoigne également du choix que l'artiste avait fait, plus jeune, de ne prendre aucun maître en gravure : « Pour son éducation, dit-il, elle sera déterminée si l'on indique que, libre du choix de ses professeurs, il n'en voulut accepter aucun »³⁰⁷. Néanmoins, lors de la première exposition de ses eaux-fortes *Six têtes pittoresques* au Salon de 1874, Guérard se présente de nouveau comme élève de Nicolas Berthon³⁰⁸. De même, deux ans plus tôt, en 1872, il grave *Profil perdu*³⁰⁹ d'après Berthon : le buste d'une femme vue de dos, les cheveux relevés dans une charlotte puis chapotée, l'œil du spectateur se fixant sur sa nuque dévoilée. S'agit-il d'hommages rendus à ce premier maître qui lui a appris les rudiments de la peinture et lui a ouvert la voie de la gravure ?

Artiste talentueux, à la fois peintre et graveur, maîtrisant et expérimentant de nombreuses techniques de gravure, traitant dans ses peintures comme dans ses estampes de sujets divers et variés dignes de son esprit curieux et ouvert à toutes les nouveautés, Henri Guérard est un artiste inclassable. Frantz Jourdain le définit ainsi :

« Il s'est attaqué à tout, fiévreusement, avec la crânerie des puissants ; de sa tête dure comme un granit d'Auvergne, il a crevé les murs, il s'est ouvert une brèche et il a passé. Et partout il a marqué son passage de sa griffe, de cette griffe qu'aucun plagiaire ne saurait contrefaire, dans ses peintures, ses aquarelles, ses lithographies, ses eaux-fortes, ses médailles, ses gravures en couleurs, ses éventails et ses bois brûlés. Pas de classification possible avec un pareil être, car la diversité de ses aptitudes déconcerte et dérouté »³¹⁰.

Ses peintures, peu connues et peu étudiées, reflètent comme ses gravures son goût pour le pittoresque, les petites choses du quotidien, les objets familiers. Richard Lesclide, écrivain et fondateur de la revue *Paris à l'Eau-forte*, auquel collaborera Henri Guérard, décrit l'une de ces peintures qu'il a pu observer dans l'atelier de l'artiste pendant l'une de ses visites, en 1874 :

« J'admirais très sincèrement un grand tableau d'un aspect sévère, placé dans un assez mauvais jour. Au milieu de draperies à tons sourds, une table supportait un tas de vieilleries : parchemins poussiéreux, bouquins démantelés, vieilles clés, et notamment une grande

³⁰⁶ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 298.

³⁰⁷ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1897, p. 314-315.

³⁰⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1874*, Paris, Imprimerie nationale, 1874, p. 551.

³⁰⁹ Fig. 11. Henri Guérard, *Profil perdu*, 1872. Annexes, p. 128.

³¹⁰ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 300.

diabliesse de lanterne. Le tout était d'un effet extrêmement pittoresque. L'œuvre était peinte d'une touche solide et franche, et j'en fis compliment au peintre »³¹¹.

Ce tableau nous est malheureusement inconnu, mais une estampe de l'artiste, *Bouquins et lanternes*³¹², pourrait être sa reproduction en gravure. Exécutée en 1873, soit un an avant la visite de l'écrivain dans l'atelier de Guérard, cette estampe, réalisée à l'eau-forte et à la roulette³¹³, est une copie conforme de la peinture décrite par Richard Lesclide. De nombreux objets sont empilés sur une table recouverte d'une nappe au tissu épais : un trousseau de clés posé sur un vieux parchemin déplié, une bourse, un coffre en bois gravé duquel tombent plusieurs livres dont les couvertures sont particulièrement abîmées voire déchirées, puis une énorme lanterne qui surplombe le tout. D'épais rideaux de tissus plongent enfin l'arrière-plan dans l'ombre. Cette œuvre décrite par Lesclide est l'une des rares natures mortes exécutées par Guérard en peinture. Nous verrons en effet par la suite que la grande majorité de son œuvre peinte est constituée de paysages de bords de mer, peints pendant ses villégiatures en Normandie en compagnie de son épouse Eva Gonzalès : « Ses marines de Dieppe et de Honfleur et ses vues de Montmartre sont d'opaques ébauches ; mais les qualités de finesse, de transparence et de coloris qui manquent aux toiles de M. Henri Guérard embellissent ses gravures »³¹⁴, signale le critique d'art Félix Fénéon.

En comparant la quantité de ses gravures à celle de ses peintures, nous pouvons dire que le métier de graveur supplante celui de peintre chez Guérard. Il est l'un des graveurs les plus actifs de cette seconde moitié du XIX^e siècle³¹⁵. Son originalité ne réside pas dans les sujets traités, qui sont extrêmement variés, mais dans les techniques qu'il emploie. Véritable touche-à-tout, il maîtrise la pointe-sèche, l'eau-forte, l'aquatinte, la manière noire³¹⁶, le monotype³¹⁷,

³¹¹ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *Paris à l'eau-forte, cinquième volume, août à novembre 1874*, Paris, R. Lesclide, 1874, p. 153.

³¹² Fig. 115. Henri Guérard, *Bouquins et lanternes* (2^e état), 1873. Annexes, p. 232.

³¹³ Roulette : Instrument utilisé pour obtenir, soit par attaque directe du métal, soit sur le vernis, un trait irrégulier et légèrement grené qui évoque un trait de crayon.

³¹⁴ Félix FÉNÉON, « Calendrier de décembre. Exposition de 282 eaux-fortes, peintures, éventails, dessins, aquarelles, impressions en couleurs, de M. Henri Guérard.- Galerie Bernheim Jeune (15 décembre- 15 janvier) », *La Revue Indépendante*, janvier 1888, p. 167.

³¹⁵ Aux côtés, entre autres, de Félix Buhot, Félix Bracquemond et Norbert Goeneutte.

³¹⁶ Manière noire : procédé de gravure en creux sur métal, généralement sur cuivre. Le travail s'effectue en deux temps. On commence par grainer la plaque, à l'aide d'un berceau, forte lame rainurée terminée en biseau, qui, appuyée verticalement et balancée d'un côté sur l'autre, provoque une ligne en pointillés. En croisant les lignes, on obtient un grain qui, encre et imprimé, donnerait une surface toute noire. La seconde étape de la gravure consiste à supprimer le grain à certains endroits du dessin, afin de retrouver des gris et des blancs, en grattant et en repolissant le métal. Cette technique permet d'obtenir des nuances extrêmement délicates.

³¹⁷ Monotype : estampe dont la technique s'apparente à la peinture. Dans un premier temps, l'artiste peint sur une plaque de verre ou de métal de la même manière qu'il peindrait sur une toile. Un papier est ensuite posé sur cette

la xylographie mais encore la pyrogravure. Roger Marx dit de lui qu'il est « un artiste qui défie la classification par la diversité de ses moyens d'expression, [...] un artiste au cerveau en continuel mal d'invention, à la main habile à tous les procédés graphiques »³¹⁸.

Henri Guérard s'exerce tout d'abord à la gravure en taille douce, rassemblant plusieurs procédés de gravure en creux sur métal. Nous ne développerons que quelques-uns d'entre eux, les plus utilisés par l'artiste. Il grave par exemple à la pointe-sèche, travaillant directement sur la plaque de métal (cuivre ou zinc) à l'aide d'une pointe d'acier. Il dessine sur la plaque comme avec un crayon de papier. La pointe, en creusant, soulève des copeaux de métal, appelés barbes. Ces copeaux peuvent être supprimés avant l'impression, ou gardés. L'artiste procède alors à l'encrage. Il dépose de l'encre sur la plaque, soit avec un rouleau, soit par application au tampon. L'encre rentre dans les creux, c'est-à-dire le motif creusé par la pointe d'acier, tandis que les parties en surface sont essuyées pour l'impression à l'aide d'une mousseline, puis à l'aide de la paume de la main. Les creux encrés correspondront aux noirs, et les parties en surface aux blancs. La plaque est alors passée sous presse et imprimée sur du papier. Si le graveur a choisi de garder les barbes, ceux-ci retiendront l'encre pendant l'impression et donneront un aspect velouté et profond au trait sur l'estampe obtenue. Le portrait de son modèle *Ophélie*³¹⁹ (1^{er} état³²⁰) a par exemple été gravé seulement à la pointe-sèche. Vu de face, avec sa dense chevelure noire lâchée, le visage de la jeune femme est finement détaillé, tandis que son décolleté est esquissé, comme s'il avait été inachevé. Cette estampe possède la qualité d'un dessin au crayon, voire d'un fusain.

Mais la technique favorite de Guérard est l'eau-forte. Elle consiste à protéger une plaque de métal avec un vernis dur, sur lequel le graveur dessine son motif à l'aide d'une pointe. Il met ainsi le métal à nu. La plaque est alors plongée dans un bain d'acide. Le motif dessiné par la pointe est mordu, plus ou moins profondément suivant le temps d'immersion. L'artiste enlève ensuite le vernis et procède à l'encrage et à l'impression de la même manière que pour la pointe-sèche. Rembrandt, l'un des plus grands aquafortistes du XVII^e siècle, eut une grande influence sur l'œuvre gravée de Guérard, notamment sur ses eaux-fortes. Richard Lesclide

peinture avant son séchage et une pression est donnée, soit manuellement, soit avec une presse. L'encre ou la peinture, en se reportant sur le papier, fournit une impression, évidemment dans le sens inverse de l'original. On obtient généralement qu'une seule impression, d'où le nom.

³¹⁸ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 314.

³¹⁹ Fig. 55. Henri Guérard, *Ophélie* (1^{er} état), 1885. Annexes, p. 172.

³²⁰ État : étape dans le tirage d'une estampe avant une modification. Chaque correction apportée fait passer l'estampe d'un état à un autre, numéroté 1^{er} état, 2^e état...

nous apprend que l'artiste conserve même précieusement dans son atelier un exemplaire d'une œuvre du maître hollandais : « Couché dans un tiroir comme dans une châsse, un exemplaire immaculé de l'œuvre de Rembrandt contrastait, par sa splendeur, avec l'état de la bibliothèque. Guérard n'y toucha qu'avec un grand respect. Son talent dérive en effet de celui de ce maître »³²¹. L'eau-forte s'exécute généralement sur cuivre, mais Guérard lui préfère le zinc, matériau plus malléable, plus facile à travailler, lui permettant de tracer son motif avec davantage de spontanéité et de rapidité. De plus, le cuivre étant plus cher que le zinc, Guérard prend le parti du moins onéreux, et déclare à ce sujet à Richard Lesclide :

« Je ne suis pas aussi millionnaire que vos aquafortistes pour prodiguer le cuivre comme ils le font. Quand une eau-forte me tourmente, je vais tout bonnement voir un brave chiffonnier, qui fait le commerce des démolitions. Il est rare que je ne trouve pas chez lui quelque bonne gouttière hors de service, que je plane et dont je fais des plaques superbes. J'en ferai tout autant d'un honnête arrosoir. [...] Je ne refuse pas vos cuivres, mais je regrette le zinc. C'est un métal souple et gras. Voyez les épreuves que j'en obtiens »³²².

*Barques sur l'eau*³²³ (1^{er} état), de 1876, n'a, par exemple, été exécuté qu'à l'eau-forte. Guérard représente ici plusieurs bateaux à l'arrêt, les voiles repliées. Les différences de noirs, profonds sur les coques, les mâts et les voiles, beaucoup plus discrets et dilués dans le ciel et l'eau, montrent que l'artiste a joué avec le temps d'immersion des différentes parties de la plaque dans le bain d'acide.

Henri Guérard pratique aussi l'aquatinte, un dérivé de l'eau-forte, permettant d'obtenir des effets de teinte d'une densité plus ou moins importante. La plaque est recouverte d'une fine couche de résine que le graveur fait chauffer afin qu'elle adhère au métal. Comme pour l'eau-forte, la plaque est ensuite plongée dans un bain de morsure, creusant le métal aux endroits qui ne sont pas protégés, entre les grains de résine. Ces creux donnent les effets de teintes. Suivant la grosseur des grains de résine et le temps de morsure, le graveur obtient des effets différents et des valeurs plus ou moins foncées, comme dans *Petite marine*³²⁴, où les coques, les mâts et les grues sont d'un noir profond, tandis que le quai du port est dans un gris très subtil qui le distingue du ciel.

³²¹ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 155.

³²² *Ibidem*, p. 153-154.

³²³ Fig. 80. Henri Guérard, *Barques sur l'eau* (1^{er} état), 1876. Annexes, p. 197.

³²⁴ Fig. 85. Henri Guérard, *Petite marine*, 1880. Annexes, p. 202.

Pour donner encore plus d'effets à ses gravures, Henri Guérard va même parfois jusqu'à associer ces techniques, qu'il maîtrise chacune séparément. Félix Fénéon en témoigne : « L'eau-forte, l'aqua-teinte, la pointe-sèche, employées séparément ou combinées, lui sont également dociles : elles lui donnent des brumes, des neiges, des pluies, des crépuscules où filent indistincts, barques, locomotives, passants, où s'irradient fanaux et réverbères »³²⁵. *Moulin près de Caen*³²⁶ (3^e état) en est un excellent exemple. Guérard combine ici l'eau-forte et l'aquatinte afin de donner à l'ensemble un dégradé de valeurs, des plus sombres au premier plan aux plus claires à l'arrière-plan. L'utilisation de ces deux techniques donne également des différences de tracés et de rendus. Les traits des moulins et du sol sont nets et dus à l'eau-forte, tandis que le ciel est beaucoup plus fondu, atmosphérique, et du à l'aquatinte. De même Guérard utilise et combine souvent différents outils pour dessiner sur ses plaques, tels que la plume, le pinceau ou la roulette, modulant les valeurs intermédiaires, comme les gris, avec des mollettes de différentes largeurs.

La gravure sur métal n'ayant plus de secret pour Guérard, il décide de se tourner vers le bois. « Après la gravure sur métal vient en second lieu la xylographie (bois et fil) »³²⁷, affirme en effet l'historienne de l'art Janine Bailly-Herzberg au sujet de l'œuvre de Guérard. Technique la plus ancienne, il s'agit d'un procédé de gravure en taille d'épargne sur un support en bois. Guérard grave sur bois de fils, utilisant une planche découpée dans le sens du fil du bois. Après avoir tracé son dessin sur la planche, il isole les lignes en creusant autour, à l'aide de gouges, couteaux et ciseaux : il s'agit du détournage. Puis il évide les parties qui doivent rester blanches à l'impression : c'est le champlévement. Le dessin, resté en relief, est ensuite encre et imprimé sous une presse ou à la main. *Le Toréador*³²⁸ est l'une des plus célèbres xylographies de Guérard. Sur une planche de bois, il taille au canif ce qui ressortira en noir, à savoir le vêtement, le chapeau, les yeux, le nez, la bouche, l'oreille gauche et le contour du visage du garçon, ainsi qu'un pan de mur derrière lui.

En 1890, Henri Guérard découvre un autre moyen d'utiliser le bois. Frantz Jourdain explique cette découverte et ce procédé :

³²⁵ Félix FÉNÉON, « Calendrier de décembre. Exposition de 282 eaux-fortes, peintures, éventails, dessins, aquarelles, impressions en couleurs, de M. Henri Guérard.- Galerie Bernheim Jeune (15 décembre- 15 janvier) », *op. cit.*, p. 167.

³²⁶ Fig. 82. Henri Guérard, *Moulin près de Caen* (3^e état), 1878. Annexes, p. 199.

³²⁷ Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950*, *op. cit.*, p. 145.

³²⁸ Fig. 68. Henri Guérard, *Le toréador*, 1890. Annexes, p. 185.

« Il y a deux ans, il s'est amusé à fouiller les planches d'une vieille caisse avec une tringle rougie au feu. Séduit par la nervosité, l'inattendu du résultat, il a poussé plus avant ses essais. [...] En quelques mois, il acquérait un tel tour de main qu'avec un fer chaud et un morceau de bois quelconque, il composait de véritables tableaux colorés et vivants, largement exécutés et délicatement modelés, mettant en scène, avec une égale virtuosité, natures mortes, figures, paysages et animaux »³²⁹.

L'artiste se passionne alors pour la pyrogravure, technique ancienne qui consiste à dessiner sur du bois à l'aide d'un outil chauffé au rouge. La brûlure change la couleur du bois et le creuse. Comme l'évoque Roger Marx, Guérard sait en tirer des effets surprenants : « Sur le sapin, le hêtre, [...] Henri Guérard a improvisé des motifs variés à l'infini, et avec la gamme des bistres, des roux fournis par la brûlure du fer incandescent, il s'est composé une palette, parvenant à une complication d'effets inouïe, à des rendus d'une extraordinaire vraisemblance »³³⁰, comme les reflets des barques et bateaux sur l'eau dans la pyrogravure *Bateaux désemparés, bassin de la Retenue, Dieppe*³³¹. Mais, contrairement aux précédentes méthodes de gravure utilisées par l'artiste, celle-ci n'est pas destinée à être tirée sur papier. L'œuvre est le bois brûlé, et ceux de Guérard font de lui, en cette fin du XIX^e siècle, un véritable artiste ornemaniste, dont l'œuvre pourrait se retrouver dans de nombreux intérieurs : « Que d'amusantes et tentantes révolutions on pourrait lancer avec les bois brûlés d'Henri Guérard [...]. Quelle éternelle reconnaissance on vouerait à cet audacieux touche-à-tout [...], si ces bois brûlés nous poussaient à voler de nos propres ailes dans l'arrangement de nos intérieurs ! »³³², déclare Frantz Jourdain. Roger Marx revient lui aussi sur l'impact que les bois brûlés de Guérard auraient pu avoir sur les arts décoratifs :

« En initiant la France à cette gravure au feu, séculaire en Allemagne, le fondateur de la Société des peintres-graveurs français s'est classé parmi nos plus avisés ornemanistes ; à ceux qui ne sauraient convoiter les chefs-d'œuvre marquetés d'Emile Gallé, les ébénisteries de Niederkorn, de Carabin ou de Plumet, il a permis d'espérer un mobilier [...] dont le thème ornemental annonce la destination et où se marque le besoin de décor et de signification intellectuelle cher à notre temps »³³³.

Après la gravure en creux sur métal et la gravure en relief sur bois, Henri Guérard se tourne vers la lithographie, une technique d'impression à plat. Elle repose sur la répulsion naturelle de l'eau face à un corps gras. Sur une pierre calcaire polie et plus ou moins grainée, l'artiste

³²⁹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 301.

³³⁰ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 318.

³³¹ Fig. 109. Henri Guérard, *Bateaux désemparés, bassin de la Retenue, Dieppe*, œuvre non datée. Annexes, p. 226.

³³² Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 302.

³³³ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 318.

dessine au crayon ou à l'encre. Afin que le motif soit fixé, la pierre est talquée puis recouverte d'un mélange d'acide et de gomme, fixant la graisse de l'encre ou du crayon dans celle-ci et augmentant la porosité des grains restés vierges. La pierre est ensuite rincée, gommée et humidifiée pour l'impression. Étant poreuse, elle retient l'eau. L'encre grasse est alors déposée au moyen d'un rouleau. Cette encre reste sur la pierre aux endroits imprégnés du gras du dessin tandis qu'elle est repoussée par l'humidité partout ailleurs. Lorsque la pierre est assez encrée, l'artiste pose dessus une feuille de papier puis la passe sous presse. Guérard utilise la lithographie pour l'exécution de ses *Cinq corbeaux*³³⁴, qui apparaissent sur la page de couverture du catalogue de son exposition de 1891 au Théâtre d'Application à Paris.

Le graveur se passionne également pour la polychromie. Travaillant avec ingéniosité le métal depuis longtemps, il décide, dans les années 1880, d'exécuter des planches en couleur : « En 1889, M. Raffaëlli³³⁵ faisait des essais de gravure en couleur sur cuivre. Au même moment Henri Guérard faisait mordre une planche de fleurs et un paysage d'une très grande fraîcheur de tons. [...] M. Raffaëlli, ainsi que l'avait fait Henri Guérard, avait repris la belle technique du XVIII^e siècle, faisant mordre une planche pour chaque couleur »³³⁶, relate le critique d'art Léon Rosenthal dans son ouvrage sur *La gravure*, paru en 1909. Au coloriage à la main sur l'épreuve, système courant et relativement facile, l'artiste préfère la difficile technique de la gravure en couleur à plusieurs cuivres, au repérage. Ce travail étant particulièrement minutieux, Guérard délaisse alors le zinc. Utilisant quatre plaques de cuivre, une pour le noir et trois autres pour chacune des couleurs primaires, l'impression au repérage consiste à imprimer successivement, sur une même feuille, ces quatre plaques encrées de couleurs différentes. La superposition exacte est assurée par des repères faits sur la matrice et sur chaque tirage. Épaulé dans son travail par Raffaëlli, Guérard cherche à faire progresser le problème de l'estampe en couleur et à approcher la qualité des estampes japonaises, comme le souligne Janine Bailly-Herzberg : « L'estampe japonaise est encore plus présente à son esprit, l'incitant à rechercher la couleur comme il l'a fait aussi pour quelques gravures sur métal ; ainsi l'on peut voir [...] Jeanne Gonzalès peignant dans un jardin, entre autres, cette dernière étant, du point de vue stylistique, d'une fraîcheur exquise »³³⁷. Aussi appelée *Au jardin*³³⁸, il

³³⁴ Fig. 187. Henri Guérard, *Cinq corbeaux*, Page de couverture du catalogue de l'Exposition *H. Guérard, eaux-fortes, panneaux au fer chaud, peinture, éventails*, Théâtre d'Application, 1891. Annexes, p. 304.

³³⁵ Jean-François Raffaëlli (1850-1924) est un peintre, sculpteur et graveur lié aux impressionnistes, puisqu'il participe à leurs expositions en 1880 et 1881.

³³⁶ Léon ROSENTHAL, *La gravure*, op. cit., p. 382.

³³⁷ Janine BAILLY-HERZBERG, *L'estampe en France, 1830-1950*, op. cit., p. 145.

³³⁸ Fig. 56. Henri Guérard, *Au jardin* (7^e état), 1885. Annexes, p. 173.

s'agit de l'une des estampes en couleurs les plus réussies du graveur, dont la BnF conserve différents états montrant l'évolution de l'œuvre, couleur après couleur. Assise au milieu d'un jardin rempli de fleurs en pots et de végétation, la jeune femme est en train de peindre sur son chevalet. Au sujet de cette œuvre, mais également d'autres gravures en couleur de son ami Guérard, Frantz Jourdain ajoute : « Elles sont exquis ces planches en couleurs [...]. Ces juxtapositions de tons moelleusement fondus caressent l'œil et atteignent à des intensités d'effets absolument adorables »³³⁹.

Déterminé, Henri Guérard passe à la polychromie sur bois. Comme pour le cuivre, l'artiste réalise une planche de trait, puis autant de planches que de couleurs, en jouant sur la juxtaposition des couleurs pour augmenter la gamme. L'encre est appliquée sur le motif en relief et le papier est pressé contre le bois encré. Chaque couleur est imprimée l'une après l'autre. Ici encore, un système précis de repérage permet la superposition parfaite des couleurs. *Les pigeons*³⁴⁰, représentant deux pigeons sur un toit, est une xylographie célèbre de Guérard, tirée en noir pour les traits, la cheminée à droite, la tête du pigeon vu de dos ainsi que les queues des deux volatiles, en mauve pour les tuiles du toit et la couleur du premier pigeons, et en bleu pour le ciel.

Henri Guérard se prête donc, tout au long de sa carrière, à des expérimentations techniques. Son œuvre de graveur original, sur laquelle nous reviendrons par la suite, s'élabore dans le secret de son atelier. En passant de l'eau-forte à la manière noire, de l'aquatinte à la pointe-sèche, en les combinant, en y associant la plume, le grattoir ou le brunissoir, Guérard vise à découvrir et à montrer la variété d'effets à laquelle la gravure peut prétendre. « Les difficultés attirent cet infatigable dont le talent n'a pas encore rencontré de problème insoluble »³⁴¹, affirme Frantz Jourdain. Henri Béraldi, dans son ouvrage sur les *Graveurs du XIX^e siècle*, compare quant à lui Henri Guérard à un célèbre alchimiste :

« Surtout, comme la plupart des peintres qui se mettent à graver, très préoccupé de l'invention de procédés nouveaux, et de "l'outillage progressiste". C'est un Nicolas Flamel toujours à la recherche de l'épreuve philosophale, versé comme personne dans toute la chimie et la cuisine des vernis, des mordants, des grains, des tirages en couleurs, en conséquence de quoi Octave Uzanne l'a qualifié un des cordons bleus de l'eau-forte »³⁴².

³³⁹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 301.

³⁴⁰ Fig. 158. Henri Guérard, *Les pigeons*, 1892. Annexes, p. 275.

³⁴¹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 301.

³⁴² Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 7, *op. cit.*, p. 264.

S'ingéniant à soumettre tout l'éventail des techniques de l'estampe aux caprices de son imagination, Henri Guérard est aussi habile à manier toutes les pratiques du métier de graveur. Depuis la morsure jusqu'au tirage, il maîtrise tout. À la fois graveur interprète, illustrateur et graveur original, Guérard est aussi un imprimeur très sollicité. Son œuvre gravée révèle plusieurs facettes de sa personnalité, et comme le déclare Henri Béraldi : « Il est à deux faces, suivant qu'il grave pour lui-même ou pour les autres »³⁴³.

Graveur interprète, Henri Guérard exécute de nombreuses estampes d'après de grands maîtres des siècles précédents, mais aussi d'après des artistes contemporains, pour des revues telles que la *Gazette des Beaux-Arts*, sur laquelle nous reviendrons dans un instant. Dans cette œuvre d'interprétation, l'artiste se distingue par un fini précieux, appliqué, et un très grand souci de fidélité au modèle. N'ayant pas reçu une formation artistique conventionnelle, avec la copie de grands maîtres au Louvre, nous pouvons trouver cette fidélité à leurs œuvres plutôt surprenante. Pourtant, autodidacte en gravure, Guérard possède une souplesse qui lui permet justement de s'adapter, de s'appropriier les procédés d'un maître, de s'identifier à ses œuvres et de rendre avec exactitude ce que copie son burin. « L'aptitude à comprendre les vrais grands peintres, à s'identifier avec leurs chefs-d'œuvre, et de là vient que la *Gazette des Beaux-Arts* dut, seize années durant, à Henri Guérard, toute la série des interprétations si vivement goûtées, d'après Vélasquez, Frans Hals, Corot, Manet, Whistler »³⁴⁴, écrit Roger Marx. Des peintres des siècles précédents, Guérard copie un fragment du *Printemps*³⁴⁵ de Botticelli, une *Tête de femme*³⁴⁶ d'après Le Corrège, un *Portrait d'homme*³⁴⁷ d'après Hans Holbein, *Vive la fidélité*³⁴⁸ d'après Frans Hals, *La Pourvoyeuse*³⁴⁹ d'après Chardin, mais le maître qui retient le plus son attention est Vélasquez. L'artiste grave d'après lui *L'infante Marguerite*³⁵⁰, *Le nain*³⁵¹, *Philippe IV*³⁵², ou encore *Don Diego de Acedo*³⁵³. Autant d'œuvres du maître espagnol qui influenceront un autre grand peintre, ami de Guérard, Édouard Manet. Comme nous le verrons par la suite, l'œuvre de Manet marquera également l'esprit et la carrière de Henri Guérard, qui réalisera de nombreuses estampes d'après les toiles de son ami.

³⁴³ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 7, op. cit., p. 263.

³⁴⁴ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », op. cit., p. 315.

³⁴⁵ Fig. 22. Henri Guérard, *Fragment du Printemps de Botticelli* (9^e état), 1886. Annexes, p. 139.

³⁴⁶ Fig. 24. Henri Guérard, *Tête de femme*, d'après Le Corrège, 1888. Annexes, p. 141.

³⁴⁷ Fig. 13. Henri Guérard, *Portrait d'homme*, d'après Hans Holbein (4^e état), 1879. Annexes, p. 130.

³⁴⁸ Fig. 15. Henri Guérard, *Vive la fidélité*, d'après Frans Hals, 1883. Annexes, p. 132.

³⁴⁹ Fig. 25. Henri Guérard, *La pourvoyeuse*, d'après Chardin (5^e état), 1888. Annexes, p. 142.

³⁵⁰ Fig. 14. Henri Guérard, *L'infante Marguerite*, d'après Vélasquez (4^e état), 1879. Annexes, p. 131.

³⁵¹ Fig. 26. Henri Guérard, *Le nain*, d'après Vélasquez, 1888. Annexes, p. 143.

³⁵² Fig. 27. Henri Guérard, *Philippe IV*, d'après Vélasquez (3^e état), 1888. Annexes, p. 144.

³⁵³ Fig. 28. Henri Guérard, *Don Diego de Acedo*, d'après Vélasquez, 1888. Annexes, p. 145.

Des peintres du XIX^e siècle et de ses contemporains, Guérard copie *Biche forcée sur la neige*³⁵⁴, d'après Courbet, *Retour du porcher*³⁵⁵, d'après le premier maître de son épouse, Charles Chaplin, *Marchande d'allumettes (Londres)*³⁵⁶, d'après De Nittis, *Fileuses à Bou-Saâda*³⁵⁷ d'après Guillaumet, *Madame Whistler*³⁵⁸ d'après Whistler, ainsi que *Le concert champêtre*³⁵⁹ d'après Corot. Face à l'œuvre qu'il doit reproduire, Guérard met sa personnalité en retrait : « Ce volontaire musèle sa personnalité devant la toile qu'il admire ; il pénètre dans l'intimité de l'auteur, lui ravit ses secrets, écoute ses conseils, s'incline devant ses ordres, respecte ses faiblesses, partage ses émotions. Il s'efface et disparaît »³⁶⁰, écrit Frantz Jourdain.

De ce fait, Guérard est très demandé pour illustrer revues et romans. Il enrichit d'eaux-fortes la traduction des *Cloches*³⁶¹ d'Edgard Allan Poe par Émile Blémont, des rééditions de *Napoléon le Petit*³⁶² et des *Châtiments*³⁶³ de Victor Hugo, *L'Art japonais*³⁶⁴ de Louis Gonse, pour lequel il laisse s'exprimer sa passion pour le japonisme, mais aussi *Manet*³⁶⁵ d'Edmond Bazire, publié un an après la mort de l'artiste, et pour lequel Guérard copie ses principaux chefs-d'œuvre. Son beau-père, Emmanuel Gonzalès, fait également appel à lui pour illustrer *Les caravanes de Scaramouche*³⁶⁶, qu'il publie en 1881. La BnF conserve d'ailleurs plusieurs planches illustrées pour ce roman, telles que *Scaramouche*³⁶⁷, *La reine d'Espagne*³⁶⁸, ou encore *Maître Ragueneau*³⁶⁹. L'écrivain Aurélien Scholl, dans ses *Mémoires du trottoir*, revient sur cette collaboration :

« Je faisais ces réflexions, et beaucoup d'autres encore, en feuilletant ce matin les *Caravanes de Scaramouche*, un chef-d'œuvre de bibliographie que vient de publier Emmanuel Gonzalès. Les eaux-fortes en culs-de-lampe sont de M. Henri Guérard, son gendre. Avec quelques illustrations d'Eva Gonzalès, ce serait tout à fait un livre de famille. Et quel piquant

³⁵⁴ Fig. 35. Henri Guérard, *Biche forcée sur la neige*, d'après Courbet, 1889. Annexes, p. 152.

³⁵⁵ Fig. 12. Henri Guérard, *Retour du porcher*, d'après Chaplin, 1876. Annexes, p. 129.

³⁵⁶ Fig. 17. Henri Guérard, *Marchande d'allumettes (Londres)*, d'après De Nittis, 1884. Annexes, p. 134.

³⁵⁷ Fig. 23. Henri Guérard, *Fileuses à Bou-Saâda*, d'après Guillaumet (3^e état), 1887. Annexes, p. 140.

³⁵⁸ Fig. 16. Henri Guérard, *Madame Whistler*, d'après Whistler, 1883. Annexes, p. 133.

³⁵⁹ Fig. 21. Henri Guérard, *Le concert champêtre*, d'après Corot, 1885. Annexes, p. 138.

³⁶⁰ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 299-300.

³⁶¹ Émile BLEMONT, *Les Cloches* d'Edgar Poe, traduction, Paris, Librairie de l'Eau-forte, 1876.

³⁶² Victor HUGO, *Napoléon le Petit*, Paris, J. Hetzel & Cie – A. Quantin, 1882.

³⁶³ Victor HUGO, *Les Châtiments*, Paris, J. Hetzel & Cie – A. Quantin, 1882.

³⁶⁴ Louis GONSE, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.

³⁶⁵ Edmond BAZIRE, *Manet*, *op. cit.*

³⁶⁶ Emmanuel GONZALES, *Les caravanes de Scaramouche*, Paris, E. Dentu, 1881.

³⁶⁷ Fig. 41. Henri Guérard, *Scaramouche*, illustration pour *Les caravanes de Scaramouche* d'Emmanuel Gonzalès, 1881. Annexes, p. 158.

³⁶⁸ Fig. 42. Henri Guérard, *La reine d'Espagne*, illustration pour *Les caravanes de Scaramouche* d'Emmanuel Gonzalès, 1881. Annexes, p. 159.

³⁶⁹ Fig. 43. Henri Guérard, *Maître Ragueneau*, illustration pour *Les caravanes de Scaramouche* d'Emmanuel Gonzalès, 1881. Annexes, p. 160.

Scaramouche a dessiné Henri Guérard ! Quelle variété dans ses vignettes, qui sont autant de petits Goya ! »³⁷⁰.

Henri Béraldi déclare : « Quand il grave pour les éditeurs, il s'attache au fini de l'exécution »³⁷¹. Cette attention, cette délicatesse portée aux détails attirent la *Gazette des Beaux-Arts*, avec laquelle Guérard collabore pendant de longues années. Fondée en 1859 par Édouard Houssaye, avec pour rédacteur en chef le critique d'art et académicien Charles Blanc, cette revue, référence en histoire de l'art, se distingue par sa longévité (elle disparaît en 2002). De nombreux artistes y côtoient des écrivains, des collectionneurs, des historiens et des historiens de l'art. Guérard collabore d'ailleurs à cette revue lorsque son ami l'historien de l'art Louis Gonse en est le rédacteur en chef (1875-1893). Outre les copies des grands maîtres que nous avons abordées précédemment et que Guérard réalise pour ce journal, l'artiste reproduit avec dextérité des objets précieux appartenant à des collections célèbres, comme l'explique Janine Bailly-Herzberg : « Nous devons signaler que pas un artiste (sauf peut-être Jacquemart), n'a su aussi bien animer un objet. Ses planches (d'après des collections célèbres et la plupart pour la *Gazette des Beaux-Arts*) ont une présence qui nous éloigne des planches des graveurs de métier se consacrant à cette spécialité »³⁷². Henri Guérard, pour ses reproductions et illustrations pour la *Gazette des Beaux-Arts*, est souvent comparé à son contemporain Jules-Ferdinand Jacquemart, graveur, illustrateur lui aussi, et aquarelliste. Il collabore également à cette revue en produisant des plaques d'objets de cultures chinoise ou japonaise. Aussi lorsque cet artiste meurt en 1880, Guérard devient le graveur le plus en vue pour le rendu des objets d'art. Sa qualité de collectionneur, que nous observerons par la suite, a sans doute joué un rôle dans la reproduction de ces objets, qu'il réalise à merveille, jusque dans les moindres détails, la matière, le rendu et les couleurs, comme en témoigne Roger-Marx :

« Ce sera un de ses meilleurs titres d'avoir rendu, dans leur aspect typique et leur absolu caractère, les créations des vieux décorateurs de l'Europe et de l'Orient, de s'être attaché à modifier son travail selon chaque objet, de n'avoir pas évoqué seulement les silhouettes, les reliefs, les contours, mais la qualité même de la matière, [...] d'avoir consigné les matités et les éclats, l'eau chatoyante du cristal, la translucidité de l'émail, la patine du bronze, les craquelures du grès, les marbrures du jade, les veines jaspées de la corne... »³⁷³

³⁷⁰ Aurélien SCHOLL, *Mémoires du trottoir*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 170-171.

³⁷¹ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 7, op. cit., p. 263.

³⁷² Janine BAILLY-HERZBERG, *L'estampe en France, 1830-1950*, op. cit., p. 145.

³⁷³ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », op. cit., p. 315-316.

Sa passion pour l'art japonais pousse Henri Guérard à reproduire de nombreux objets des collections Cernuschi et Louis Gonse, entre autres. Henri Cernuschi, banquier, journaliste et collectionneur d'art italien établi à Paris, rassemble en effet dans son hôtel du 7, avenue Vélasquez, une immense collection d'art d'Extrême-Orient, aujourd'hui devenu le Musée Cernuschi. De cette collection, Guérard reproduit un *Sennin sur un tigre*³⁷⁴, un *Grand dragon de bronze formant un brûle parfum*³⁷⁵, ainsi qu'un *Faucon en porcelaine de Mikavadji*³⁷⁶. Son ami et rédacteur en chef Louis Gonse est également passionné d'art japonais. Collectionneur, il se fait aider par le marchand d'art japonais Hayashi Tadamas, qui fit connaître en Europe l'art traditionnel japonais, et sur lequel nous reviendrons par la suite. Louis Gonse fait notamment appel à ses connaissances pour son livre *L'Art japonais*³⁷⁷, publié en 1883, dont Henri Guérard est chargé des estampes. Le graveur reproduit pour la *Gazette des Beaux-Arts* de nombreux objets collectionnés par le rédacteur en chef, parmi lesquels : *Manches de couteaux, appliques et gardes de sabre*³⁷⁸, *Porte-bouquet en bronze, décoré d'un crabe laqué au feu*³⁷⁹, ou encore *Ozoumé, porte-bouquet en terre émaillée de Haghi*³⁸⁰. S'ajoutent à ces reproductions d'objets d'Extrême-Orient des reproductions d'objets anciens européens, conservés au Louvre, au Prado et à la basilique Saint-Marc de Venise. Frantz Jourdain écrit au sujet de ces illustrations :

« A-t-il à reproduire des pièces d'orfèvrerie, des buires renaissance, des hanaps hongrois, des bronzes, des émaux, des ivoires, des cristaux, des jades japonais, l'exécution change, mais le respect pour le modèle reste immuable. Connaissant à fond les roueries du métier, il se joue des obstacles et rend la matière avec une virtuosité, une intensité de réalité à désespérer le plus habile. Et tout cela miroite, scintille, s'assombrit, s'éclaire, chatoie et chante sans sécheresse ni mollesse, baigné d'air et de clarté, chaque objet gardant son style propre, sa patine particulière, sa performance spéciale, cet indéfinissable rayonnement émanant des belles œuvres »³⁸¹.

Ce n'est cependant pas pour ses talents de copiste minutieux, mais pour son originalité que Guérard est appelé à collaborer à une autre revue. En mars 1873, Richard Lesclide, journaliste

³⁷⁴ Fig. 44. Henri Guérard, *Sennin sur un tigre*, bronze, collection Henri Cernuschi, 1882. Annexes, p. 161.

³⁷⁵ Fig. 45. Henri Guérard, *Grand dragon de bronze formant un brûle parfum*, collection Henri Cernuschi, 1882. Annexes, p. 162.

³⁷⁶ Fig. 46. Henri Guérard, *Faucon en porcelaine de Mikavadji* (1^{er} état), collection Henri Cernuschi, 1882. Annexes, p. 163.

³⁷⁷ Louis GONSE, *L'Art japonais*, op. cit.

³⁷⁸ Fig. 47. Henri Guérard, *Manches de couteaux, appliques et gardes de sabre* (11^e état), collection Louis Gonse, 1882. Annexes, p. 164.

³⁷⁹ Fig. 48. Henri Guérard, *Porte-bouquet en bronze, décoré d'un crabe laqué au feu*, collection Louis Gonse, 1882. Annexes, p. 165.

³⁸⁰ Fig. 49. Henri Guérard, *Ozoumé, porte-bouquet en terre émaillée de Haghi*, collection Louis Gonse, 1882. Annexes, p. 166.

³⁸¹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », op. cit., p. 300.

érudit et curieux de tout, et Frédéric Régamey, artiste et écrivain, fondent la revue *Paris à l'eau-forte*. Lesclide en est le rédacteur en chef, Régamey le directeur artistique. Dans la note au lecteur du premier numéro de cette revue qui se veut d'actualité, de curiosité et de fantaisie, Richard Lesclide en annonce les enjeux :

« C'est un cercle d'amis que nous allons ouvrir, et ceux qui sauront quelque bon conte auront la parole. Entrez, vous qui rêvez encore et qui regardez au-delà de l'horizon. [...] Point d'isolement. Notre haie laisse passer le jour et la voix, comme une charmille d'automne. L'actualité et les bruits de la rue la franchissent aisément. L'important est de ne leur faire que leur place. [...] Il n'est pas toujours utile, en effet, de découper la semaine parisienne en articles de chronique, de bibliographie, de curiosité et de critique. Nous nous écarterons de temps en temps de la route ordinaire, et nous espérons que nos lecteurs ne s'en plaindront pas. Nous aurons des numéros d'aventure, écrits et dessinés sous l'empire d'une seule idée et de ses développements »³⁸².

Ils font appel à Henri Guérard, qui y laisse s'exprimer sa personnalité, sa spontanéité, et illustre la revue de planches ingénieuses et fantaisistes, signées « L'Aquafortiste masqué ». Comme l'indique Henri Béraldi, le graveur y écrit aussi quelques articles : « [il] fit ses premières armes dans *Paris à l'eau-forte*, où il publia non seulement ses essais de gravure, mais aussi quelques articles »³⁸³. Cette revue, remplie de curiosités, se concentre sur le monde de l'art et de la critique, mais également sur la fine fleur de l'actualité. Disparaissant en décembre 1876, elle aura joué un rôle particulier dans le renouveau de la gravure originale à laquelle Henri Guérard donnera ses lettres de noblesse.

En effet, c'est bien l'œuvre gravée originale de Guérard qui attire l'attention. Quand il grave pour lui et non pour d'autres, ses pièces, hâtivement croquées, sont le résultat de ses impulsions naturelles, spontanées, et témoignent d'une forte imagination, d'un esprit vif et curieux, mais également d'une grande sensibilité. « Son œuvre originale fait preuve d'une "imagination et d'une fantaisie sans bornes, [d'] un esprit léger et rapide, [d'] une liberté bien virile dans l'exécution" »³⁸⁴, souligne Janine Bailly-Herzberg. Lorsqu'il grave ses propres motifs, l'imagination de Guérard, sa fantaisie, sa soif de nouveauté, son esprit léger et rapide s'expriment en toute liberté. Cette gravure originale devient un terrain personnel d'expérimentations techniques et de recherche. Les sujets qu'il traite sont alors aussi variés que les procédés qu'il emploie pour les traduire, comme l'évoque Roger Marx :

³⁸² Richard LESCLIDE, *Paris à l'eau-forte, premier volume, avril à juillet 1873*, Paris, R. Lesclide, 1873, p 2-3.

³⁸³ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes, t. 7, op. cit.*, p. 262-263.

³⁸⁴ Janine BAILLY-HERZBERG, *L'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 145.

« Sous l'attaque de son burin, plus volontiers violent que tendre, le métal mis à nu, sillonné de rides, reflète les tourments d'une imagination irrassasiée de nouveau : il dit le réel et le rêve, le funèbre et le comique, l'absurde et le charmant ; il évoque la nature animée ou morte, l'homme et la bête, l'intérieur et la rue ; il caractérise la vie des ports, des quais, des gares, les aspects de Paris et de Venise ; il montre la mer sous les clartés lunaires, la campagne par la neige, Londres dans le brouillard. »³⁸⁵

L'important catalogue de son œuvre gravé, établi en 1975 par Claudie Bertin³⁸⁶, n'est d'ailleurs pas chronologique – de nombreuses œuvres de Guérard ne sont pas datées – mais thématique, son esprit curieux ayant incité le graveur à traiter toutes sortes de sujets.

Il grave de nombreux portraits, et notamment des autoportraits. Dans *L'auteur au travail*³⁸⁷, Guérard apparaît à sa table de travail, entouré de divers outils et instruments. La manche droite relevée, il est en train de graver, à l'aide d'une pointe, sur une plaque en métal. Il se représente de face, les cheveux courts en bataille dans *Un gréviste*³⁸⁸, ou de dos, à bord d'un bateau, un chapeau sur la tête, dans *Guérard en barque*³⁸⁹. Il fait également, à plusieurs reprises, des empreintes de ses mains, encrées en noir et apposées sur des plaques, dans des estampes prenant pour titre *Ma main coupable*³⁹⁰. Guérard croque les membres de sa famille, comme sa belle-sœur et seconde épouse Jeanne Gonzalès, dans *Au jardin* (Fig. 56.), vu précédemment, mais aussi son fils Jean-Raimond dans des estampes sur lesquelles nous nous attarderons par la suite. L'artiste grave également des portraits d'amis et de personnalités de son temps, parmi lesquels *Manet*³⁹¹, *Charles Baudelaire*³⁹², *Philippe Burty*³⁹³ à plusieurs reprises, ou encore le graveur Norbert Goeneutte dans *Norbert Goeneutte à l'étude, Dieppe*³⁹⁴. Guérard exécute enfin des portraits de personnages pittoresques, rencontrés çà et là au gré de villégiatures ou de promenades dans les rues de Paris. Il grave une *Tête de vieillard*³⁹⁵, *Le moine pointu*³⁹⁶, mais aussi *Le vagabond*³⁹⁷. « Dans son œuvre gravé, écrit Claudie Bertin, Guérard refuse les grands sujets ; il choisit de préférence les petits métiers : les brocanteurs,

³⁸⁵ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 317.

³⁸⁶ Claudie BERTIN, *Henri Guérard (1846-1897), l'œuvre gravé, op. cit.*

³⁸⁷ Fig. 73. Henri Guérard, *L'auteur au travail* (8^e état), œuvre non datée. Annexes, p. 190.

³⁸⁸ Fig. 64. Henri Guérard, *Un gréviste* (4^e état), 1890. Annexes, p. 181.

³⁸⁹ Fig. 65. Henri Guérard, *Guérard en barque* (2^e état), 1890. Annexes, p. 182.

³⁹⁰ Fig. 66. Henri Guérard, *Ma main coupable, main droite, n°1*, 1890. Annexes, p. 183.

³⁹¹ Fig. 53. Henri Guérard, *Manet*, 1880. Annexes, p. 170.

³⁹² Fig. 54. Henri Guérard, *Charles Baudelaire* (2^e état), 1885. Annexes, p. 171.

³⁹³ Fig. 60. Henri Guérard, *Portrait de Philippe Burty*, 1888. Annexes, p. 177.

³⁹⁴ Fig. 67. Henri Guérard, *Norbert Goeneutte à l'étude, Dieppe* (5^e état), 1890. Annexes, p. 184.

³⁹⁵ Fig. 50. Henri Guérard, *Tête de vieillard*, 1872. Annexes, p. 167.

³⁹⁶ Fig. 51. Henri Guérard, *Le moine pointu*, 1873. Annexes, p. 168.

³⁹⁷ Fig. 52. Henri Guérard, *Le vagabond*, 1873. Annexes, p. 169.

les loqueteux, les “ trainebrouettes ”³⁹⁸. Il aime représenter les gens du peuple à leur travail, tels que *Le cordonnier*³⁹⁹, *Le ramoneur*⁴⁰⁰, et *La vieille balayeuse*⁴⁰¹.

Les vues d'intérieurs, de villes et l'étude des paysages de bords de mer jouent également un rôle non négligeable dans l'œuvre gravée de Henri Guérard. Tout inspire ce graveur insatiable. En représentations d'intérieurs, Guérard réalise *Intérieur à Royat*⁴⁰², *Bas d'escalier*⁴⁰³ ou *l'Intérieur auvergnat*⁴⁰⁴, des estampes dont le pittoresque, la rusticité et l'obscurité nous rappellent des œuvres de son maître Nicolas Berthon, telle qu'*Une étable en Auvergne*⁴⁰⁵.

Des vues de villes, nous retenons l'*Avenue Trudaine*⁴⁰⁶, longée de réverbères et d'arbres fraîchement plantés, dans laquelle, sur les pavés mouillés par la pluie, se reflètent les passants et les attelages. Guérard représente également le *Boulevard de Clichy, Paris*⁴⁰⁷ sous la pluie. Les silhouettes d'un omnibus tiré par des chevaux et d'un attelage se reflètent de nouveau sur le sol trempé, tandis que les bourgeois flânent sous leurs parapluies et une vieille balayeuse marche sous les trombes d'eau. Dans une autre vue de Paris⁴⁰⁸, Guérard fait un clin d'œil à son beau-père et à son activité d'illustrateur puisqu'il représente sur une colonne Morris l'affiche annonçant la parution des *Caravanes de Scaramouche* d'Emmanuel Gonzalès. Marchés et fêtes de village sont aussi traités par l'artiste. Il grave plusieurs estampes prenant pour sujet la fête des pompiers à Honfleur, dans lesquelles drapeaux tricolores et banquets sont au rendez-vous⁴⁰⁹, de même qu'il exécute à plusieurs reprises des vues du marché de Honfleur⁴¹⁰, avec ses étals, ses marchands et ses acheteurs.

³⁹⁸ Claudie BERTIN, « La collection de lanternes d'Henri Guérard », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1976, p. 171.

³⁹⁹ Fig. 59. Henri Guérard, *Le cordonnier*, 1885. Annexes, p. 176.

⁴⁰⁰ Fig. 69. Henri Guérard, *Le ramoneur* (4^e état), 1890. Annexes, p. 186.

⁴⁰¹ Fig. 70. Henri Guérard, *La vieille balayeuse*, 1890. Annexes, p. 187.

⁴⁰² Fig. 76. Henri Guérard, *Intérieur à Royat*, 1873. Annexes, p. 193.

⁴⁰³ Fig. 78. Henri Guérard, *Bas d'escalier*, ou *L'escalier tournant*, 1875. Annexes, p. 195.

⁴⁰⁴ Fig. 86. Henri Guérard, *Intérieur auvergnat*, 1880. Annexes, p. 203.

⁴⁰⁵ Nicolas Berthon, *Une étable en Auvergne*, 1886, huile sur toile, 89 x 138 cm, Musée Bernard d'Agesci, Niort.

⁴⁰⁶ Fig. 75. Henri Guérard, *Avenue Trudaine* (1^{er} état), 1872. Annexes, p. 192.

⁴⁰⁷ Fig. 84. Henri Guérard, *Boulevard de Clichy, Paris*, 1878. Annexes, p. 201.

⁴⁰⁸ Fig. 87. Henri Guérard, *Vue de Paris, colonne Morris avec l'affiche annonçant la parution des Caravanes de Scaramouche d'Emmanuel Gonzalès*, 1881. Annexes, p. 204.

⁴⁰⁹ Fig. 93. Henri Guérard, *Esquisse gravée pour la fête des pompiers*, 1888. Annexes, p. 210 / Fig. 94. Henri Guérard, *Cours Louedin, Honfleur, la fête des pompiers*, 1888. Annexes, p. 211.

⁴¹⁰ Fig. 95. Henri Guérard, *Marché à Honfleur*, 1888. Annexes, p. 212.

Mais les marines et les bords de mer sont les thèmes les plus prisés par Guérard. Janine Bailly-Herzberg déclare d'ailleurs à leur sujet : « C'est dans le paysage qu'il obtient ses plus grandes réussites ; citons ses *Marines* (une cinquantaine), exécutées à Dieppe, au Havre, à Honfleur, à Monaco »⁴¹¹, ses lieux de villégiature favoris. À Dieppe, il grave, entre autres, *Dieppe, débarquement du poisson au Pollet*⁴¹². Dans cette estampe, plusieurs hommes déchargent la pêche devant un grand voilier tandis que deux femmes accourent avec un grand panier afin d'y récolter le poisson. Guérard y exécute également *Débarquement de créosote, Retenue, Dieppe*⁴¹³, dans laquelle, derrière la représentation de plusieurs bateaux, dont un chargé de créosote (produit de la distillation de goudrons de certains bois), nous pouvons apercevoir, au loin, le clocher de l'église Saint-Jacques. Au Havre, l'artiste grave à plusieurs reprises le port⁴¹⁴, dans lequel se côtoient voiliers et bateaux à vapeur, et à Honfleur, où il séjourne le plus souvent, *Honfleur et ses environs, suite d'eaux-fortes d'après nature*⁴¹⁵, estampe dans laquelle, derrière une carte signée par l'artiste, apparaissent une représentation de voiliers et le clocher de l'église Saint-Étienne. Enfin, à Monaco, chez sa belle-famille, Guérard exécute *Rochers à Monte-Carlo*⁴¹⁶, les vagues de la mer se heurtant violemment aux côtes rocheuses, ainsi que *La Sieste, Monaco*⁴¹⁷, dans laquelle, à l'opposé, des personnages dorment dans des barques sur l'eau calme de la Méditerranée. Comme nous le verrons par la suite, ces paysages sont prétextes, pour Guérard, à des expérimentations techniques afin de rendre des effets atmosphériques tels que la pluie, le vent, le brouillard et la neige, dignes des peintres impressionnistes de son temps.

Enfin, dans ses natures mortes gravées comme dans ses portraits ou paysages, Guérard développe une recherche du pittoresque qui lui est propre. En témoignent *Mise en bouteille*⁴¹⁸, figurant des tonneaux, une lanterne et plusieurs dizaines de bouteille de vin ; *Le tonneau*⁴¹⁹, dans laquelle le graveur représente un tonneau, une lanterne, un torchon, un chat noir et un ballet ; ou encore *Bouquins, dessus de porte*⁴²⁰, dans laquelle apparaissent une lanterne et plusieurs ouvrages anciens, à en voir les couvertures tombant en lambeau. Henri Guérard n'en

⁴¹¹ Janine BAILLY-HERZBERG, *L'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 145.

⁴¹² Fig. 96. Henri Guérard, *Dieppe, débarquement du poisson au Pollet* (2^e état), 1888. Annexes, p. 213.

⁴¹³ Fig. 88. Henri Guérard, *Débarquement de créosote, Retenue, Dieppe*, 1887. Annexes, p. 205.

⁴¹⁴ Fig. 77. Henri Guérard, *Port du Havre*, 1874. Annexes, p. 194.

⁴¹⁵ Fig. 81. Henri Guérard, *Honfleur et ses environs, suite d'eaux-fortes d'après nature*, 1876. Annexes, p. 198.

⁴¹⁶ Fig. 89. Henri Guérard, *Rochers à Monte-Carlo* (2^e état), 1887. Annexes, p. 206.

⁴¹⁷ Fig. 104. Henri Guérard, *La Sieste, Monaco*, 1890. Annexes, p. 221.

⁴¹⁸ Fig. 124. Henri Guérard, *Mise en bouteille* (1^{er} état), 1887. Annexes, p. 241.

⁴¹⁹ Fig. 131. Henri Guérard, *Le tonneau*, 1892. Annexes, p. 248.

⁴²⁰ Fig. 132. Henri Guérard, *Bouquins, dessus de porte* (3^e état), 1892. Annexes, p. 249.

oublie pas pour autant les représentations traditionnelles de fleurs, avec *Pensées dans un verre*⁴²¹, mélange d'eau-forte et d'aquatinte en couleurs, et *La rose dans un verre*⁴²², autre estampe en couleurs, dans laquelle est posée à côté du verre une enveloppe destinée à Jeanne Gonzalès, sa seconde épouse.

Sur la diversité des thèmes et sujets abordés par l'artiste, Henri Béraldi écrit : « Cartes, menus, adresses, éventails, almanachs [que nous aborderons par la suite], croquis des bords de la mer, impressions sur Paris, c'est-à-dire sujets rapidement entrevus et plus rapidement rendus encore, un rien, une femme qui enjambe un ruisseau, un omnibus, un balayeur, la pluie ; toutes choses dont on fera plus tard des albums instructifs au point de vue de la physionomie de notre époque »⁴²³.

Graveur interprète, illustrateur, graveur original, maîtrisant toutes les étapes de la gravure, et partant du principe que « quelle que soit l'habileté d'un imprimeur [...], il n'arrivera jamais aux résultats qu'obtiendra l'auteur d'une gravure »⁴²⁴, Henri Guérard est également un excellent imprimeur. Exigeant et soucieux du résultat final, il se réserve l'impression de ses planches. « La Belle Épreuve, dit-il, est d'abord celle que tire l'artiste lui-même et qui satisfait à l'impression qu'il a voulu produire »⁴²⁵. Guérard se rapproche en cela de Rembrandt, qu'il affectionne tant, et qui tirait également lui-même ses eaux-fortes. Passionné d'expérimentations techniques et fidèle à cette tradition du passé, l'artiste ne juge vraiment valable que l'épreuve imprimée par l'auteur lui-même, qui porte une attention particulière à chaque planche. Il varie ses tirages, passant d'une encre à une autre, reprenant ses essais au gré de son esprit inventif. Une photographie (Fig. XXII.) prise par le peintre-graveur Eugène BÉJOT montre Henri Guérard penché attentivement sur une estampe qu'il vient de tirer.

⁴²¹ Fig. 116. Henri Guérard, *Pensées dans un verre*, 1875. Annexes, p. 233.

⁴²² Fig. 130. Henri Guérard, *La rose dans un verre* (4^e état de la combinaison des trois couleurs), 1891. Annexes, p. 247.

⁴²³ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes, t. 7, op. cit.*, p. 263-264.

⁴²⁴ Henri GUERARD, « Notes relatives à la Belle Épreuve », *Paris à l'eau-forte, sixième volume, décembre 1874 à avril 1875*, Paris, R. Lesclide, 1875, p. 25.

⁴²⁵ *Ibidem*.



Fig. XXII. Eugène Béraud, *Henri Guérard tirant une estampe*. Source : *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, *op. cit.*, p. 5.

Henri Béraldi reconnaît l'incroyable talent d'imprimeur de Guérard et écrit :

« Imprimeur comme pas un, (s'imprimer soi-même est, pour les graveurs à l'eau-forte, une sensation de joie d'une intensité analogue à celle du compositeur qui monte au pupitre du chef d'orchestre pour diriger l'exécution de son opéra) : le jour où il y aura un grand concours de tirage d'eaux-fortes, et où l'on enfermera les imprimeurs en loges, avec une presse, une planche et du papier, Guérard est sûr de sortir avec le premier grand-prix »⁴²⁶.

De la morsure jusqu'au tirage, Henri Guérard maîtrise tout. De ce fait, chaque épreuve est pour lui une œuvre d'art qu'il se doit de manipuler minutieusement, quitte à mettre le temps qu'il faut afin qu'elle atteigne à ses yeux la perfection. Richard Lesclide explique que Guérard se différencie en cela des imprimeurs de presse, qui n'ont d'autre choix que d'être rapides et productifs :

« Combien tirez-vous d'épreuves (sur zinc et non sur cuivre) pareilles par heures ? – Quatre ou cinq ! répondit [Guérard] comme un homme qui veut terrasser un adversaire par un chiffre formidable. – Eh bien ! répondis-je, si notre imprimeur Delâtre ne tirait pas vingt exemplaires à l'heure, il ne pourrait pas vivre, ni le journal [*Paris à l'eau-forte*] non plus. Tout en faisant de l'art pour l'art, il faut chercher à le vulgariser. C'est le problème. Nous ferons des primes de ces tirages merveilleux, afin de ne pas rester étrangers aux très belles choses, mais un journal est obligé avant tout de garder des allures expéditives et d'arriver à l'heure »⁴²⁷.

⁴²⁶ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 7, *op. cit.*, p. 264.

⁴²⁷ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 154.

Les épreuves de Guérard les plus réussies, dont parle Lesclide, sont alors marquées d'un cachet apposé au tampon doré ou rouge, et se distinguent des autres qui sont, quant à elles, signées du nom de l'artiste ou d'un monogramme. Mais comme nous le verrons par la suite⁴²⁸, Guérard ne se contente pas d'utiliser sa presse pour imprimer ses propres estampes. Ses amis feront souvent appel à lui, comme Édouard Manet, qui se tournera lui aussi vers la gravure.



Fig. XXIII. Eugène Béjot, *Henri Guérard dans son appartement*. Source : *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, *op. cit.*, p. 51.

« Extravagant » est le juste mot pour définir la personnalité de Henri Guérard. « Au milieu de cette universelle agglomération d'individus n'ayant d'artiste que le nom, Henri Guérard détonne étrangement : une tache d'encre sur un drap blanc. Ah ! Il n'est pas banal celui-là et quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie guère ! »⁴²⁹, s'enthousiasme son ami Frantz Jourdain. Ce graveur talentueux, aux techniques si parfaitement maîtrisées, est également un très grand fantaisiste. Son originalité s'exprime en premier lieu dans sa manière d'être et de s'habiller. Une autre photographie (Fig. XXIII.) prise par Eugène Béjot montre l'artiste debout dans son appartement. Allongé par un haut de forme, cette longue et maigre silhouette est souvent

⁴²⁸ II. B. 1. Henri Guérard, graveur et ami d'Édouard Manet, p. 213-215.

⁴²⁹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 298.

vêtue d'un macfarlane – manteau ample créé au XIX^e siècle, comportant une pèlerine sur les épaules ou un grand collet – d'un pantalon vraisemblablement trop grand pour lui, et accompagné d'une canne. Frantz Jourdain le décrit ainsi :

« Le pantalon tirebouchonnant sur ses jambes osseuses, la redingote flottant sur son torse en cep de vigne, le chapeau à bords plats fiché sur sa tête hirsute, ses mains réfractaires à l'emprisonnement du gant contrastent cyniquement avec l'élégance amidonnée des habitants de l'avenue de Villiers. L'extérieur de l'homme préface assez exactement la personnalité de l'artiste : sa moyenâgeuse silhouette de Don Quichotte, sa figure de Méphistophélès modernisé, sa mâchoire solide et combative, ses yeux pétillants sous la frondaison des sourcils, son front volontaire, ses gestes anguleux, son débit martelé donnent l'impression d'un être exceptionnellement original »⁴³⁰.

Doté d'un tempérament fort de créateur indépendant et fantaisiste, Guérard méprise le conformisme, le clinquant, les modes. Il ne se montre que très rarement aux soirées mondaines, aux salons à la mode et aux premières de théâtre. Il préfère de loin fréquenter les cafés où il retrouve ses amis artistes et hommes de lettres. De même, dans les stations balnéaires qu'il fréquente, ce ne sont pas les hôtels huppés de bords de mer qui l'intéressent, mais, comme nous l'avons vu précédemment, le pittoresque de ces villages et de leurs habitants.

« Le désir de créer, d'enserrer ses rêveries dans des formes tangibles, de fixer ses visions, [...] l'invitait à marcher vers des pays inexplorés »⁴³¹, poursuit Frantz Jourdain. L'inspiration de ce travailleur acharné, épris de découvertes, est favorisée par le bric-à-brac de son environnement. Amateur de curiosités hétéroclites, Guérard collectionne et amasse dans son atelier du 15, rue Bréda une multitude d'objets chinés : des bouquins démantelés, des trousseaux de clés, des entrées de serrures, des bottines, mais surtout des lanternes. Richard Lesclide, à la suite de sa visite dans l'atelier de l'artiste, évoque sa collection de livres : « Je quittai ses gravures pour aller fouiller dans une bibliothèque [...]. Les livres qui y figuraient n'étaient pas seulement des bouquins, mais des débris. [...] Il leur manquait la moitié du texte et les deux tiers de la couverture. – Voilà les livres que j'aime ! dit Guérard. Ils sont aussi beaux à voir qu'à lire... »⁴³². Lesclide poursuit sa visite et en vient à la collection de serrures de l'artiste : « Guérard m'ouvrit un tiroir où je vis tout un atelier de serrurier »⁴³³, dit-il. Le

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 300.

⁴³² Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 155.

⁴³³ *Ibidem*, p. 154.

graveur va même jusqu'à en réaliser lui-même, dont huit en étain⁴³⁴, prenant la forme de visages grimaçants, qui seront exposées au Salon de 1894. Six autres décorations de serrures⁴³⁵ seront présentées lors de l'exposition *Henri Guérard (1846-1897)* à la Galerie Antoine Laurentin, à Paris, de janvier à avril 2000, et prennent la forme de visages asiatiques coiffés de bonnets. Guérard collectionne également bottines et souliers, qu'il reproduit en gravure⁴³⁶. Nous verrons par la suite que l'artiste aura particulièrement à cœur de reprendre à son compte une œuvre de son épouse Eva Gonzalès, représentant des souliers de femme, en lui associant sa touche personnelle et fantaisiste⁴³⁷.

Mais l'objet que Guérard affectionne plus que tout est la lanterne. Lesclide témoigne également de cette passion de l'artiste :

« Une lanterne me tomba sur la tête. – Ne faites pas attention, dit l'artiste, cela arrive assez souvent. Je levais les yeux, et j'aperçus au-dessus de moi une rangée de lanternes diverses. Je passais alors en revue l'appartement que je n'avais regardé jusqu'alors qu'avec une distraction bien pardonnable. – Il y avait des lanternes sur les tables, sur la cheminée, sur le lit, sous le lit ; il y en avait à terre, il y en avait en l'air ; il y en avait d'accrochées au chevalet, au plafond, aux murailles ; il y en avait dans la poche de l'artiste, - et j'en avais une à la main, celle qui avait failli m'éborgner. – Ah ! voilà qui vous étonne ! s'écria Guérard. Croyez-vous qu'on ne puisse collectionner que des faïences ou des bibelots précieux, qui se rompent à la première chute et qui vous laissent des regrets éternels ? Voyez ces lanternes ; toutes plus belles les unes que les autres »⁴³⁸.

Guérard rassemble cette collection pittoresque d'une centaine de lanternes entre 1872 et 1880. Il en trouve un certain nombre dans les échoppes de chiffonniers, les marchés aux ferrailles ou aux guenilles. Il fouille dans les débris jusqu'à trouver la perle rare, même si celle-ci est cassée, rouillée et dans un piteux état. La mission qu'il s'octroie est de la rapporter dans son atelier afin de la restaurer et de l'exposer parmi ses semblables. Claudie Bertin, dans son article sur les lanternes de Guérard, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* de novembre 1976, déclare qu'« il préfère le falot disloqué ou démantelé mais plein d'âme et de passé à l'objet précieux ou trop "joli" »⁴³⁹. Le but de l'artiste n'est donc pas d'amasser des objets précieux, rares et uniques, mais de rassembler un ensemble de lanternes d'origines diverses, souvent modestes et sans aucun intérêt aux yeux de quelque autre collectionneur, et de montrer en

⁴³⁴ Fig. 133. Henri Guérard, *Huit entrées de serrures*, œuvres non datées. Annexes, p. 250.

⁴³⁵ Fig. 134. Henri Guérard, *Six décorations de serrures*, œuvres non datées. Annexes, p. 251.

⁴³⁶ Fig. 125. Henri Guérard, *Les souliers*, 1888. Annexes, p. 242. / Fig. 126. Henri Guérard, *Les bottines*, 1888. Annexes, p. 243.

⁴³⁷ I. C. 2. La complicité artistique des époux, p. 149-150.

⁴³⁸ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 155.

⁴³⁹ Claudie BERTIN, « La collection de lanternes d'Henri Guérard », *op. cit.*, p. 171.

quoi ces pièces peuvent avoir un attrait semblable voire même supérieur à une collection d'objets plus nobles et recherchés. Claudie Bertin le reconnaît : « Guérard est attiré par les choses les plus humbles de la vie, sachant que l'on peut en dévoiler la noblesse et la majesté cachée par l'amour qu'on leur porte »⁴⁴⁰.

Mais l'artiste ne se contente pas de vivre avec ses lanternes. Il fait de chacune d'elles tout d'abord un dessin à la plume, comme nous pouvons le voir avec *Lanterne à A. Delzant*⁴⁴¹ – Alidor Delzant, avocat et écrivain – parfois aquarellé, comme pour la *Lanterne à M. de Sivry*⁴⁴² – Charles de Sivry, compositeur, chef d'orchestre et pianiste, gérant du journal *Paris à l'eau-forte* et ami de Guérard – qu'il grave ensuite à l'eau-forte. Son objectif est de les publier, accompagnées d'un texte en prose ou en vers : « Ce sera là un ouvrage d'art et de luxe, que vous pouvez traiter d'extravagant, mais qui n'en verra pas moins le jour. Les vrais artistes me comprendront. Et je ne serai content que lorsque j'aurai réalisé ce rêve ! »⁴⁴³ explique Henri Guérard. Un poème de l'artiste écrit pour accompagner l'illustration d'une vieille lanterne cassée et cabossée, trouvée à Honfleur⁴⁴⁴, résume bien sa démarche que nous venons de développer :

« Lanterne de poche (Honfleur)

Elle était chez le chiffonnier
Terne sur la grise muraille
À côté d'un honteux panier
Elle était chez le chiffonnier

On n'eût osé la manier
Tant sordide était sa cuiraille
Elle était chez le chiffonnier
Terne sur la grise muraille

Le prix n'en fut pas débattu
C'était pour une somme minime
Dont on ne m'eût rien rabattu
Le prix n'en fut pas débattu

De ce pauvre cuivre battu
Et d'un délabrement infime
Le prix n'en fut pas débattu
C'était pour une somme minime

⁴⁴⁰ *Ibidem.*

⁴⁴¹ Fig. 118. Henri Guérard, *Lanterne à A. Delzant*, 1876. Annexes, p. 235.

⁴⁴² Fig. 127. Henri Guérard, *Lanterne à M. de Sivry*, 1890. Annexes, p. 244.

⁴⁴³ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 156.

⁴⁴⁴ Fig. 119. Henri Guérard, *Lanterne démantelée*, 1876. Annexes, p. 236.

Maintenant son cuivre est poli
Et net brille dans ma vitrine
Avec un peu de tripoli
Maintenant son cuivre est poli

Et son aspect tout à fait joli
Émerge d'un fond de l'histoire
Maintenant son cuivre est poli
Et net brille dans ma vitrine »⁴⁴⁵.

En consultant les nombreuses estampes de lanternes de Guérard conservées à la BnF, nous constatons que plusieurs d'entre elles sont dédiées à des amis de l'artiste. « Chaque lanterne me rappelle une époque ou un type »⁴⁴⁶, dit-il. Il réalise une *Lanterne à Frantz Jourdain*⁴⁴⁷, cet ami qui lui a consacré de nombreuses pages ; une *Lanterne à Arsène Alexandre*⁴⁴⁸, critique d'art ; une lanterne à *Jules Chéret*⁴⁴⁹, peintre et lithographe que le couple Guérard retrouve à la Ferme Saint Siméon à Honfleur pendant leurs villégiatures ; une *Lanterne à Roger Marx*⁴⁵⁰, le critique d'art très proche de la famille ; une *Lanterne à Buhot*⁴⁵¹, peintre-graveur sur lequel nous reviendrons par la suite, mais également une à son épouse, *Madame Félix Buhot*⁴⁵² ; et enfin une *Lanterne à Jeanne Guérard-Gonzalès*⁴⁵³, sa seconde épouse. « Parvenant à dégager certaines caractéristiques, Guérard, dans ses dessins et ses estampes, donne à ses falots une note spécifique qui effectivement évoque des ressemblances amusantes »⁴⁵⁴, souligne Claudie Bertin. L'artiste va donc jusqu'à personnifier la lanterne, jusqu'à lui donner un côté humain, tel un objet prenant vie, de la même manière qu'il a anthropomorphisé les serrures.

Cet esprit extravagant et fantaisiste de Guérard se ressent dans nombre de ses estampes. Nous avons vu précédemment qu'il traite des sujets communs aux autres artistes, tels que les portraits, les paysages et les natures mortes. Mais son tempérament et son humour noir le poussent aussi souvent à traiter de thèmes singuliers, que peut-être d'autres artistes ne prendraient aucun plaisir à peindre, dessiner ou graver. Le morbide et la mort font ainsi partie de ses sujets de prédilection. « Ces théories de corbeaux becquetant sinistrement la terre

⁴⁴⁵ Henri GUÉRARD, *Séries de Poèmes et de textes manuscrits*, dans Claudie BERTIN, « La collection des lanternes d'Henri Guérard », *op. cit.*, p. 169-170.

⁴⁴⁶ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 155.

⁴⁴⁷ Fig. 120. Henri Guérard, *Lanterne à Frantz Jourdain*, 1876. Annexes, p. 237.

⁴⁴⁸ Fig. 117. Henri Guérard, *Lanterne à Arsène Alexandre*, 1875. Annexes, p. 234.

⁴⁴⁹ Fig. 121. Henri Guérard, *Lanterne à Jules Chéret*, 1876. Annexes, p. 238.

⁴⁵⁰ Fig. 122. Henri Guérard, *Lanterne à Roger Marx*, 1876. Annexes, p. 239.

⁴⁵¹ Fig. 128. Henri Guérard, *Lanterne à Buhot*, 1890. Annexes, p. 245.

⁴⁵² Fig. 123. Henri Guérard, *Lanterne à Madame Félix Buhot*, 1880. Annexes, p. 240.

⁴⁵³ Fig. 129. Henri Guérard, *Lanterne à Jeanne Guérard-Gonzalès*, 1890. Annexes, p. 246.

⁴⁵⁴ Claudie BERTIN, « La collection des lanternes d'Henri Guérard », *op. cit.*, p. 168.

gelée, ces pupazzis aux têtes de squelette grimaçants et persifleurs, ont été – on le sent – plus particulièrement choyés par l’auteur »⁴⁵⁵, rapporte Frantz Jourdain. En effet, Guérard prend un malin plaisir à représenter la mort sous toutes ses coutures.

Les métiers de boucher et de charcutier, entraînant la mort d’animaux, semblent le passionner puisqu’il grave des têtes de moutons⁴⁵⁶ dégoulinant de sang, des têtes de porcs⁴⁵⁷ et des poulets plumés⁴⁵⁸ suspendus à des pics, mais encore *Deux martyrs, Honfleur*⁴⁵⁹, représentant deux dépouilles de cochons, accompagnées en haut à gauche des lettres « UTERIE », en référence à l’enseigne d’une charcuterie. Nous verrons par la suite que les volatiles le passionnent, mais Guérard représente leur mort à travers *Les quatre corbeaux morts*⁴⁶⁰, attachés par les pattes ou les ailes.

Puis vient la mort de l’homme. L’artiste semble avoir fait de nombreuses études à ce sujet, puisqu’il grave plusieurs têtes de décapités⁴⁶¹ et têtes de morts⁴⁶², mais également des cadavres entiers dans *Le lendemain, ou Les fusillés*⁴⁶³. Nous retrouvons ensuite dans son œuvre des représentations de crânes et de squelettes, comme dans *Les cocottes de la mort*⁴⁶⁴ et les *Trois philosophes*⁴⁶⁵. Se passionnant pour les petits métiers, comme nous en avons parlé précédemment, il n’est donc pas étonnant que Guérard s’intéresse à celui de fossoyeur⁴⁶⁶, qu’il représente tirant sa brouette d’os et de squelettes.

La mort est une telle obsession pour l’artiste qu’il va lui-même graver *De profundis*⁴⁶⁷, le carton d’invitation à son propre enterrement. L’illustration d’un cadavre, sans doute le sien, est accompagnée du texte suivant : « Vous êtes priés d’assister aux convoi, service et enterrement de Monsieur Henry Guérard, peintre, graveur à l’eau-forte & maître imprimeur, décédé en son domicile à Paris, à l’âge de [...] ans, qui se feront aujourd’hui [...] courant à midi. De la part de ses parents et amis. De profundis ». Tiré du psaume 130, « De profundis »

⁴⁵⁵ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 301.

⁴⁵⁶ Fig. 137. Henri Guérard, *Tête de mouton* (2^e état), 1888. Annexes, p. 254.

⁴⁵⁷ Fig. 144. Henri Guérard, *Tête de porc* (2^e état), 1890. Annexes, p. 261.

⁴⁵⁸ Fig. 136. Henri Guérard, *Le poulet plumé*, 1887. Annexes, p. 253.

⁴⁵⁹ Fig. 145. Henri Guérard, *Deux martyrs, Honfleur*, œuvre non datée. Annexes, p. 262.

⁴⁶⁰ Fig. 138. Henri Guérard, *Les quatre corbeaux morts*, 1888. Annexes, p. 255.

⁴⁶¹ Fig. 139. Henri Guérard, *Tête de décapité* (2^e état), 1888. Annexes, p. 256.

⁴⁶² Fig. 140. Henri Guérard, *Tête de mort*, 1890. Annexes, p. 257.

⁴⁶³ Fig. 141. Henri Guérard, *Le lendemain, ou Les fusillés* (4^e état), 1890. Annexes, p. 258.

⁴⁶⁴ Fig. 135. Henri Guérard, *Les cocottes de la mort* (1^{er} état), 1875. Annexes, p. 252.

⁴⁶⁵ Fig. 142. Henri Guérard, *Les trois philosophes*, 1890. Annexes, p. 259.

⁴⁶⁶ Fig. 143. Henri Guérard, *Le fossoyeur*, 1890. Annexes, p. 260.

⁴⁶⁷ Fig. 146. Henri Guérard, *De profundis*, œuvre non datée. Annexes, p. 263.

fait partie des prières pour les morts récitées lors d'un enterrement. Se traduisant par « Des profondeurs », il apparaîtrait plutôt ici comme un message que Guérard ferait passer aux vivants depuis le monde des morts.



Fig. XXIV. Henri Guérard accompagné de son chien Azor. Source : Fondation Custodia, Paris.

Outre ses collections plus ou moins singulières, ainsi que l'aspect glauque et morbide de certaines de ses gravures, Henri Guérard est un artiste jovial, éperdument amoureux des animaux dont il s'entoure, et qu'il passe des heures à regarder afin de retranscrire leurs aspects et leurs postures. « Les animaux domestiques et sauvages tenaient une grande place dans son œuvre : les chats, son chien Azor, son singe Bi, sans oublier les lapins, les pigeons, les corbeaux »⁴⁶⁸, explique Janine Bailly-Herzberg. L'artiste possède en effet un chien, un carlin nommé Azor, qui apparaît à ses côtés sur une photographie conservée à la Fondation Custodia à Paris (Fig. XXIV.). Ce chien, qui fait souvent parler de lui, à en lire certaines lettres d'Eva Gonzalès, est l'objet de toutes les attentions. Nous le retrouvons dans les œuvres de la jeune femme⁴⁶⁹, mais Guérard le prend aussi pour modèle à plusieurs reprises. Il le

⁴⁶⁸ Janine BAILLY-HERZBERG, *L'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 145.

⁴⁶⁹ I. C. 2. La complicité artistique des époux, p. 147.

représente assis⁴⁷⁰, fixant le spectateur de manière noble et fière, le port de tête altier, son collier à grelots autour du cou. Dans une autre estampe, Guérard ne montre que la tête du chien avec un collier noir autour du cou⁴⁷¹. Enfin, une dernière planche le montre dans vingt-quatre attitudes différentes⁴⁷², témoignant du nombre d'heures que l'artiste a dû passer à l'étudier.

Aspect surprenant de la vie de l'artiste, Guérard est également le propriétaire d'un singe nommé Bi, qui suscite une nouvelle fois la surprise de Richard Lesclide lorsqu'il visite l'atelier de l'artiste :

« Nous atteignîmes le dernier étage de la maison qu'il habite. Mais, bien avant d'y arriver, je fus terrifié par des cris atroces, stridents, rauques, qui remplissaient l'escalier. Il était évident qu'on égorgeait quelqu'un dans une pièce voisine ; mais Guérard me fit un sourire d'intelligence, en disant : Je sais ce que c'est. À peine sa porte fut-elle ouverte que ces cris atteignirent une acuité désespérée. Un grand singe, enchaîné à la fenêtre de l'atelier, était l'auteur de ce vacarme. Guérard s'empressa de lui offrir une potée d'eau que l'animal but en partie ; après quoi il nous jeta le reste dans les jambes. – Ne faites pas attention, dit Guérard, c'est un amour ! Je passe ma journée à nettoyer autour de lui, à lui donner à boire et à manger. Il ne me laisse pas un instant en repos : Comment voulez-vous que je puisse travailler ? Cependant le singe, apaisé, se montrait sociable, au point de nous mordre les jambes, mais en respectant relativement celles de son maître »⁴⁷³.

Ce singe est le modèle de plusieurs estampes de Guérard. Dans *Singe grim pant à la corde*⁴⁷⁴, il paraît sage et inoffensif, loin de la description qu'en fait Lesclide. Son esprit espiègle et curieux est plutôt présent dans *Singe et marrons*⁴⁷⁵, dans lequel il est représenté prêt à voler quatre marrons devant lui, mais également sur une lettre illustrée⁴⁷⁶, conservée à la Fondation Custodia, dans laquelle Bi apparaît deux fois, en haut à gauche, mangeant une pomme, et en bas à droite renversant volontairement un encrier. Nous verrons par la suite que la figure du singe sera réutilisée à de multiples reprises, notamment dans des calendriers et cartons d'invitation.

⁴⁷⁰ Fig. 153. Henri Guérard, *Azor* (2^e état), 1890. Annexes, p. 270.

⁴⁷¹ Fig. 152. Henri Guérard, *Azor* (2^e état), 1888. Annexes, p. 269.

⁴⁷² Fig. 154. Henri Guérard, *Azor (vingt-quatre attitudes)*, 1890. Annexes, p. 271.

⁴⁷³ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 152.

⁴⁷⁴ Fig. 160. Henri Guérard, *Singe grim pant à la corde*, œuvre non datée. Annexes, p. 277.

⁴⁷⁵ Fig. 161. Henri Guérard, *Singe et marrons*, œuvre non datée. Annexes, p. 278.

⁴⁷⁶ Fig. 188. Henri Guérard, *Lettre de Henri Guérard illustrée de singes*, 1891. Annexes, p. 305.

Les oiseaux sont également très présents dans l'œuvre de Guérard. Il grave des poussins⁴⁷⁷, des pigeons (Fig. 158.), mais c'est le corbeau qui l'inspire particulièrement. Il représente l'animal dans *Le grand corbeau pendu*⁴⁷⁸ et *Cinq corbeaux* (Fig. 187.). Du fait de son comportement charognard, il n'est pas étonnant que cet oiseau passionne Henri Guérard, lui qui s'intéresse à tout ce qui touche à la mort. Son *Grand-duc*⁴⁷⁹, dont la silhouette se détache de la clarté d'une pleine lune, reste dans cette atmosphère étrange et sombre propre à Guérard. Cette atmosphère et ces représentations d'oiseaux ne sont pas sans rappeler les illustrations de son ami Manet pour l'édition française du poème d'Edgar Allan Poe, *Le Corbeau*, traduit par Stéphane Mallarmé, et publié par son autre ami Richard Lesclide en 1875⁴⁸⁰. Les cinq lithographies de l'artiste, dans lesquelles la silhouette noire du corbeau, son ombre dans la nuit, renforcent l'atmosphère lugubre du poème, renvoient en effet aux gravures de Guérard.

Quelques années plus tôt, Manet avait collaboré avec Champfleury à l'illustration de son livre, intitulé *Les Chats, histoire, mœurs, observations, anecdotes*⁴⁸¹. Nous ne savons si son dessin, le *Rendez-vous des chats*, représentant un chat noir et un chat blanc sur les toits de Paris par une nuit de pleine lune, a influencé par la suite Henri Guérard dans ses propres gravures, mais il est certain que nous retrouvons le même climat sombre et sinistre dans ses représentations de chats noirs. Selon une superstition courante, les chats noirs porteraient malheur. Il semble donc normal qu'ils intéressent Guérard, qui les grave dans *Chat noir sur un journal*⁴⁸² et *Tête de chat noir*⁴⁸³. Comme pour son chien Azor, Guérard étudie les chats, leur quotidien et leurs postures dans l'estampe *Sept chats*⁴⁸⁴. Nous verrons dans une prochaine partie⁴⁸⁵ que le chat tacheté noir et blanc dans cette œuvre pourrait être la chatte d'Édouard Manet, prénommée Zizi.

Les animaux passionnent tellement Henri Guérard qu'il se rend souvent au Jardin des Plantes afin d'étudier les fauves et les éléphants. Située à Paris dans le 5^e arrondissement, la ménagerie du Jardin des Plantes présente une grande variété d'espèces animales qui attirent

⁴⁷⁷ Fig. 155. Henri Guérard, *Quatre poussins*, 1890. Annexes, p. 272.

⁴⁷⁸ Fig. 151. Henri Guérard, *Le grand corbeau pendu*, 1888. Annexes, p. 268.

⁴⁷⁹ Fig. 162. Henri Guérard, *Le Grand-duc*, œuvre non datée. Annexes, p. 279.

⁴⁸⁰ Edgar Allan POE, *Le Corbeau*, traduction française par Stéphane Mallarmé, illustrations par Édouard Manet, Paris, R. Lesclide, 1875.

⁴⁸¹ CHAMPFLEURY, *Les Chats, histoire, mœurs, observations, anecdotes*, Paris, J. Rothschild, 1869.

⁴⁸² Fig. 147. Henri Guérard, *Chat noir sur un journal* (3^e état), 1887. Annexes, p. 264.

⁴⁸³ Fig. 150. Henri Guérard, *Tête de chat noir* (2^e état), 1888. Annexes, p. 267.

⁴⁸⁴ Fig. 156. Henri Guérard, *Sept chats*, 1890. Annexes, p. 273.

⁴⁸⁵ II. B. 1. Henri Guérard : graveur et ami d'Édouard Manet, p. 210.

petits et grands. Guérard en fait partie. Il s'inspire de ces animaux pour réaliser *Tête de tigre*⁴⁸⁶, *Le singe et l'éléphant*⁴⁸⁷, dans lequel nous retrouvons son singe Bi, *Tête d'éléphant*⁴⁸⁸, et *L'éléphant du Jardin des plantes*⁴⁸⁹. Félix Fénéon rappelle d'ailleurs à ce sujet : « Il grave chaque année les trompes du Jardin des Plantes »⁴⁹⁰.

La plupart de ces animaux sont prétextes à être intégrés, chez Guérard, dans des scènes à l'esprit japonisant. Outre le phénomène d'engouement extraordinaire des Occidentaux, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, pour la civilisation et l'art japonais, dit le japonisme, la nature même de Guérard, son tempérament ouvert et curieux, le rendent particulièrement sensible à cet art, dont le commerce se développe en France depuis la fin des années 1850, grâce à l'ouverture du Japon au commerce international⁴⁹¹. Jusqu'alors, ce pays, ses mœurs et coutumes étaient très peu connus dans le monde occidental. En 1862, les époux Desoye, qui ont vécu en Chine et au Japon, ouvrent au 220, rue de Rivoli à Paris, la première boutique entièrement consacrée aux objets chinois et japonais. Les amateurs y trouvent estampes, kakemonos (peinture ou calligraphie sur soie ou sur papier, que l'on suspend verticalement), netsukes (objet vestimentaire, souvent une figurine en ivoire ou en laque, servant de contrepoids aux objets attachés à la ceinture dans le costume traditionnel japonais), porcelaines et autres objets d'Extrême-Orient. Ce magasin est l'endroit où s'est élaboré l'engouement pour le japonisme. Écrivains, critiques, peintres et collectionneurs, parmi lesquels Zola, Baudelaire, les frères Goncourt, Burty, Cernuschi, Bracquemond, Whistler, Manet, Monet, Degas, entre autres, sont de grands habitués. Guérard, encore très jeune, fréquente-t-il cette boutique ? Son intérêt pour le japonisme est-il déjà né ? Il est difficile de répondre à ces questions, mais il est certain qu'il est témoin de l'enthousiasme de ses contemporains pour l'art japonais, qu'il découvre, peut-être, lors d'Expositions Universelles, dans lesquelles celui-ci est largement diffusé : en 1862, à Londres, sont exposés pour la première fois bronzes, porcelaines, laques et estampes ; des étoffes s'ajoutent lors de l'Exposition universelle de Paris en 1867, dont Guérard a sûrement été le témoin ; de même

⁴⁸⁶ Fig. 157. Henri Guérard, *Tête de tigre*, 1891. Annexes, p. 274.

⁴⁸⁷ Fig. 148. Henri Guérard, *Le singe et l'éléphant*, 1887. Annexes, p. 265.

⁴⁸⁸ Fig. 159. Henri Guérard, *Tête d'éléphant* (5^e état), 1893. Annexes, p. 276.

⁴⁸⁹ Fig. 149. Henri Guérard, *L'éléphant du Jardin des plantes*, 1887. Annexes, p. 266.

⁴⁹⁰ Félix FÉNÉON, « Calendrier de décembre. Exposition de 282 eaux-fortes, peintures, éventails, dessins, aquarelles, impressions en couleurs, de M. Henri Guérard.- Galerie Bernheim Jeune (15 décembre- 15 janvier) », *op. cit.*, p. 167.

⁴⁹¹ Fermé au monde occidental depuis le XVII^e siècle, le Japon est contraint d'ouvrir ses portes en 1853, à la suite de l'expédition américaine menée par le commodore Matthew Calbraith Perry. Dès lors, il signe des traités de relations et de commerce international avec divers pays occidentaux, dont la France en 1858, afin de livrer les secrets et trésors de sa civilisation à l'étranger.

qu'à l'Exposition de 1878, pour laquelle des collections sont prêtées, et qui consacre le goût pour le japonisme dans les milieux intellectuels, artistiques et mondains. Lors de cette exposition, le marchand Hayashi Tadamas⁴⁹², évoqué précédemment, arrive à Paris en tant qu'interprète. Séduit par la France, il s'y installe et crée en 1883 une entreprise d'importation d'objets d'art d'Extrême-Orient et d'estampes japonaises. Introduit dans le cercle des japonisants, il joue un rôle déterminant pour les collectionneurs, en ouvrant en 1890, au 65, rue de la Victoire, une boutique qui devient un lieu incontournable pour les amateurs d'art japonais. Les années 1880 marquent l'apogée du japonisme. Il arrive dans les intérieurs, avec des mobiliers en bambou, que nous observons dans plusieurs œuvres des sœurs Gonzalès⁴⁹³, et des papiers peints aux motifs japonisants, tels que des pagodes ou des oiseaux. Mais les artistes de l'époque, tel que Guérard, portent un intérêt tout particulier aux estampes de l'Ukiyo-e, qui existent au Japon depuis le XVII^e siècle, et dont les sujets sont ceux de la vie quotidienne, de ses joies, de ses inquiétudes et de son érotisme. Hokusai en est l'un des plus grands représentants. Les peintres et graveurs de la seconde moitié du XIX^e siècle sont particulièrement inspirés par l'exotisme et le dépaysement qui se dégagent de ces estampes, par leurs représentations de kimonos et d'éventails, que nous retrouverons dans l'œuvre de Henri Guérard, par leurs sujets familiers, mais également par la manière dont elles sont réalisées, avec des tons plats, des couleurs claires, une absence de modelé, une très grande rapidité d'exécution et souvent une mise en page décentrée, que Guérard, de nouveau, reprendra dans ses œuvres.

Sa réputation d'héritier de l'art nippon lui vient en 1883, lorsqu'il illustre l'ouvrage de Louis Gonse, *L'Art Japonais*⁴⁹⁴. *Le Temps* du 15 décembre 1883 écrit alors un article élogieux sur la participation de Henri Guérard à cet ouvrage :

« On peut dire que les illustrations de *L'Art Japonais*, par M. H. Guérard, sont une révélation. Depuis Jules Jacquemart, personne n'a réussi à rendre ainsi le grain même, la lumière spéciale d'un bronze ou d'un jade. [...] Le Japon, qui est une sorte d'Athènes asiatique, a ses excentricités aussi, et M. Guérard a rendu avec une vérité rare et les choses du goût le plus pur et les fantaisies les plus curieuses. Il y a un étonnant progrès pour M.

⁴⁹² Hayashi Tadamas sera présent à l'inauguration rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès dans les salons du journal *La Vie moderne* en 1885.

⁴⁹³ Des œuvres des sœurs Gonzalès, montrant un fauteuil en bambou, témoignent de ce mobilier asiatique : *L'éventail* (Cat. 81.), *La lecture au jardin* (Cat. 82.) et *Le déjeuner sur l'herbe* (Cat. 87.) d'Eva Gonzalès, ainsi que *Le café au jardin* (Fig. 7.) de Jeanne Gonzalès.

⁴⁹⁴ Louis GONSE, *L'Art japonais*, op. cit.

Guérard, entre les illustrations, pourtant originales, du Scaramouche, de M. Gonzalès, son beau-père, et celles de *L'Art Japonais*, qui sont des chefs-d'œuvre. »⁴⁹⁵.

Mais Guérard n'illustre pas seulement *L'Art Japonais* de Louis Gonse. Henri Béraldi fait également appel pour deux frontispices qui illustreront son ouvrage sur *Les graveurs du XIX^e siècle*⁴⁹⁶. L'artiste grave ainsi *L'équilibriste japonais*⁴⁹⁷, dans lequel, au-dessus des toits de Paris, un personnage asiatique marche sur une corde, portant sur son dos un énorme paquet sur lequel sont inscrites les références de l'ouvrage en question. Il grave également *Marionnettes aux lanternes japonaises*⁴⁹⁸, où six personnages asiatiques, au premier plan, observent un spectacle de marionnettes. Sur scène apparaissent une marionnette grandeur nature et deux musiciens. Le tout est illuminé de plusieurs lanternes japonaises, accompagné une nouvelle fois des références de l'ouvrage.

Stylistiquement, le dessin simplifié, souple et décoratif, l'apparente facilité d'exécution et le naturel qui se dégagent des estampes japonaises ne peuvent que séduire Guérard. « Dans cette intimité avec les artistes japonais, s'est exalté son vif sentiment des déformations grimaçantes »⁴⁹⁹, note Félix Fénéon, et l'artiste prend un plaisir certain à graver des masques déformés par de surprenants rictus, tels que *Masque japonais, la peur*⁵⁰⁰, *Masque japonais, le rire*⁵⁰¹, et autres masques de grotesques⁵⁰². Ceux-ci sont directement inspirés des masques utilisés dans les théâtres japonais Nô (drame lyrique), Kabuki (drame épique), et Kyogen (farce). Guérard va même jusqu'à faire poser son ami Philippe Burty, lui aussi grand amateur d'art japonais, avec un masque dans *Philippe Burty derrière un masque japonais*⁵⁰³, et reprend ce portrait en l'associant à son singe Bi dans *Singe grim pant à la corde et masque de Philippe Burty*⁵⁰⁴. Dans ces années 1880, marquées par l'apogée du japonisme, l'artiste remplit éventails, calendriers, cartes de visites, lettres et cartons d'invitations d'hommes en kimonos, de

⁴⁹⁵ *Le Temps*, 15 décembre 1883, p. 2.

⁴⁹⁶ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, op. cit.

⁴⁹⁷ Fig. 169. Henri Guérard, *L'équilibriste japonais*, frontispice pour *Les graveurs du XIX^e siècle*, de Béraldi, 1888. Annexes, p. 286.

⁴⁹⁸ Fig. 170. Henri Guérard, *Marionnettes aux lanternes japonaises*, frontispice pour *Les graveurs du XIX^e siècle*, de Béraldi, 1888. Annexes, p. 287.

⁴⁹⁹ Félix FÉNÉON, « Calendrier de décembre. Exposition de 282 eaux-fortes, peintures, éventails, dessins, aquarelles, impressions en couleurs, de M. Henri Guérard.- Galerie Bernheim Jeune (15 décembre- 15 janvier) », op. cit., p. 167.

⁵⁰⁰ Fig. 163. Henri Guérard, *Masque japonais, la peur*, 1875. Annexes, p. 280.

⁵⁰¹ Fig. 164. Henri Guérard, *Masque japonais, le rire*, 1875. Annexes, p. 281.

⁵⁰² Fig. 171. Henri Guérard, *Quatre des vingt masques grotesques*, 1888. Annexes, p. 288.

⁵⁰³ Fig. 172. Henri Guérard, *Philippe Burty derrière un masque japonais*, 1890. Annexes, p. 289.

⁵⁰⁴ Fig. 173. Henri Guérard, *Singe grim pant à la corde et masque de Philippe Burty*, œuvre non datée. Annexes, p. 290.

saltimbanques, de dragons, de chats joueurs, de lampions ou encore de masques tous plus grimaçants les uns que les autres.



Fig. XXV. Eugène Béjot, *Henri Guérard peignant un éventail*. Source : *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, *op. cit.*, p. 2.

« Quand il a du temps de reste, il s’amuse à peindre des éventails bizarres, dont le succès est depuis longtemps établi : sur des étoffes aux couleurs et aux dessins variés, il jette des clowns, des masques japonais, des lanternes, des roquets, des grelots, des bateaux, etc., etc., tout cela avec une fantaisie très singulière et très amusante »⁵⁰⁵, écrit Henri Béraldi. Dans cette ambiance japonisante, Guérard décore de nombreux éventails ; certains prenant pour thème la nature dans sa plus pure simplicité, tels que *Papillons*⁵⁰⁶ et *Oiseaux dans les roseaux*⁵⁰⁷ ; d’autres où son esprit japonisant se révèle, tels que *Frise de masques japonais*⁵⁰⁸, *Acrobates japonais gravissant des marches*⁵⁰⁹, mais aussi *Dragon Rouge*⁵¹⁰. Frantz Jourdain déclare à leur sujet :

⁵⁰⁵ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l’amateur d’estampes modernes*, t. 7, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁰⁶ Fig. 174. Henri Guérard, *Papillons*, œuvre non datée. Annexes, p. 291.

⁵⁰⁷ Fig. 165. Henri Guérard, *Oiseaux dans les roseaux*, vers 1880. Annexes, p. 282.

⁵⁰⁸ Fig. 166. Henri Guérard, *Frise de masques japonais*, vers 1885-1890. Annexes, p. 283.

⁵⁰⁹ Fig. 167. Henri Guérard, *Acrobates japonais gravissant des marches*, vers 1885-1890. Annexes, p. 284.

⁵¹⁰ Fig. 175. Henri Guérard, *Dragon rouge*, œuvre non datée. Annexes, p. 292.

« Ses éventails [...] formeront, pour un amateur affiné, la plus curieuse, la plus inattendue, la plus étourdissante, la plus personnelle collection – peut-être unique – qu'on puisse rêver. Le japonisme et le parisianisme, le songe et la réalité, l'humour et le macabre, les vivantes gaîtés du soleil et les glauques assoupissements de la lune se coudoient, chantent, pleurent ou rient dans l'exubérance d'une imagination lâchée en liberté et chevauchant en pleine ivresse »⁵¹¹.

S'éloignant de la gravure pour peindre des éventails sur soie, Guérard y montre ses talents de peintre, promenant son pinceau chargé d'eau colorée ou de gouache, qu'Eugène Bégot capte dans une photographie (Fig. XXV.) prise en 1892.

« On ne peut non plus oublier la petite estampe (ex-libris, cartes, calendriers, menus) dans laquelle il savait donner aussi libre cours à son imagination et à sa fantaisie »⁵¹², souligne Janine Bailly-Herzberg. Imprégné de japonisme, Guérard remplit en effet ses cartes de visites de sujets et motifs asiatiques. La BnF en conserve dix⁵¹³, dans lesquelles apparaissent des hommes en kimono, des geishas, des lanternes, des éventails, un chat, un cheval cabré, un oiseau, le tout parsemé de mots écrits en caractères japonais. Guérard crée lui-même ses propres papiers à lettres, illustrant les coins et les côtés de masques japonais, de petites personnages portant des lampions, de sumos⁵¹⁴... Une lettre que l'artiste envoie au marchand d'art Théo Van Gogh⁵¹⁵, frère de Vincent, dans ces années 1880, l'invitant à venir visiter son atelier, rassemble deux aspects de l'œuvre du graveur : son attrait pour la mort, avec la présence d'un squelette dans le coin supérieur droit, et sa passion pour le Japon, avec la représentation d'un sumo apeuré dans le coin inférieur gauche. De même, dans une carte réalisée pour Octave Uzanne⁵¹⁶, homme de lettre et journaliste, Guérard représente un petit personnage asiatique écrivant un mot à la lumière de la pleine lune, dans un décor fait de livres, de feuilles, d'un encrier et d'une plume. Cet esprit japonisant, bien de son temps, se retrouve aussi dans les cartons d'invitations qu'il grave, comme ceux du Dîner Dentu.

⁵¹¹ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 300-301.

⁵¹² Janine BAILLY-HERZBERG, *L'estampe en France, 1830-1950*, *op. cit.*, p. 145.

⁵¹³ Fig. 185. Henri Guérard, *Dix cartes de visite*, 1888. Annexes, p. 302.

⁵¹⁴ Henri Guérard, *Lettres illustrées*. Annexes, p. 308-310.

⁵¹⁵ Fig. 176. Henri Guérard, *Lettre de Henri Guérard à Théo Van Gogh*, vers 1880-1889. Annexes, p. 293.

⁵¹⁶ Fig. 186. Henri Guérard, *Carte pour Octave Uzanne*, 1890. Annexes, p. 303.

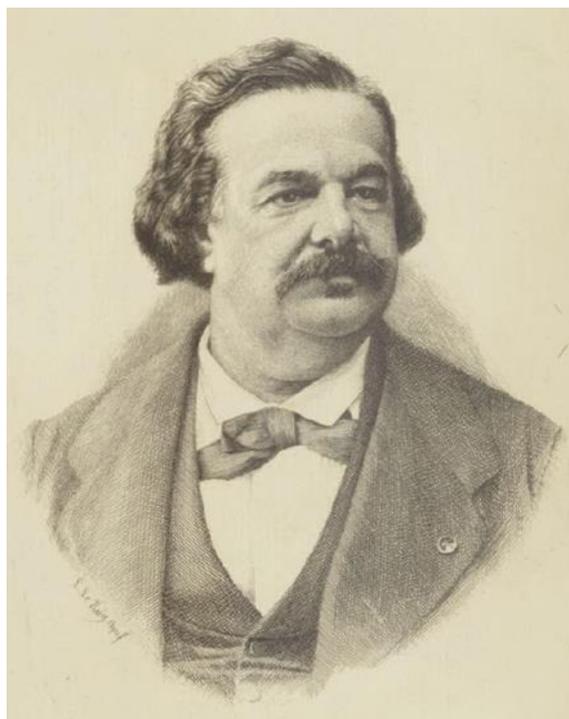


Fig. XXVI. Portrait d'Édouard Dentu. Source : <http://histoire-bibliophilie.blogspot.fr/2014/04/la-boutique-desprit-des-dentu.html>

L'éditeur Édouard Dentu (1830-1884) (Fig. XXVI.) est alors considéré comme le « libraire de la Société des Gens de lettres »⁵¹⁷, comme l'affirme Parisis dans *Le Figaro* du 14 avril 1884 à l'occasion du décès de l'éditeur. Octave Uzanne écrit, deux ans plus tard, dans *Nos amis les livres causeries sur la littérature curieuse et la librairie* : « Citer les principales publications de Dentu, c'est faire un voyage d'exploration à travers son volumineux catalogue »⁵¹⁸. Cet éditeur, particulièrement actif dans la seconde moitié du XIX^e siècle, publie en l'espace de trente ans près de cinq mille romans, ouvrages géographiques, historiques ou dramatiques. Il groupe autour de lui près de six cent auteurs français. Nous ne savons pas si Eva Gonzalès a tout d'abord connu Édouard Dentu par l'intermédiaire de son père, qui jouait lui-même un rôle important au sein de la Société des Gens de Lettres, ou bien par le biais de son époux, puisque Dentu sera l'un de leurs témoins de mariage. Les deux possibilités peuvent être envisagées, car chacun d'entre eux entretenait une relation particulière avec l'éditeur. Dentu est également l'éditeur de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, et peu d'écrivains modernes ne lui ont porté leurs ouvrages. Plusieurs lui restent fidèles, comme Champfleury, Arsène Houssaye, Alphonse et Ernest Daudet, Jules Clarétie, Ferdinand du Boisgobey, Henri Escoffier, mais aussi et surtout Emmanuel Gonzalès. « Tout en lui semblait

⁵¹⁷ Octave DE PARISIS, « La Vie parisienne, Édouard Dentu », *Le Figaro*, 14 avril 1884, p. 1.

⁵¹⁸ Octave UZANNE, *Nos amis les livres, causeries sur la littérature curieuse et la librairie*, op. cit., p. 102.

capitoné et comme assourdi, c'était par sa rondeur ouatée, presque attédie, qu'il communiquait la sympathie ; on s'apparaisait volontiers à causer avec ce bavard érudit qui aimait à musarder sur toutes les questions littéraires du jour. [...] Travailleur acharné, peu mondain, aimant son métier jusqu'à l'enthousiasme »⁵¹⁹ – voici le portrait qu'en donne Octave Uzanne. Henri Guérard a une toute autre relation avec l'éditeur, puisqu'il grave, à la demande de ce dernier, les cartons d'invitation des Dîners Dentu. Le dîner littéraire, à la mode dans la seconde moitié du XIX^e siècle, acquiert un sens particulier avec Dentu, éditeur en vue et recherché des hommes de lettres. C'est à partir de 1879 que celui-ci préside le dîner mensuel des Gens de Lettres, fondé par le baron Taylor⁵²⁰. Parisis relate l'atmosphère de ces rencontres :

« Il y a quelques années, Dentu fut nommé président du Dîner Taylor qui, depuis son avènement, pris le nom de Dîner Dentu. [...] L'esprit est le condiment obligatoire de ces repas où la gastronomie n'est qu'un prétexte, un trait d'union entre gens de même race qu'isolent les courants divers de la vie parisienne. Le beau livre d'or qu'on ferait avec la liste des membres depuis sa fondation ! On y trouve encore les personnalités littéraires les plus sympathiques : Camille Doucet, Paul Féval, Élie Berthet, Jules Clarétie, La Landelle, Pierre Zaccone, Altaroche, Emmanuel Gonzalès, Hector Malot, du Boisgobey, Ferdinand Fabre, Canivet, André Theuriet, Adolphe Belot, Grévin... Les menus de ce dîner, gravés par H. Guérard, et dont le type varie tous les ans, seront un jour recherchés comme des pièces tout à fait intéressantes »⁵²¹.

Guérard grave six invitations aux dîners Dentu, intégrant dans chacune d'elles ses sujets favoris. La première⁵²² est une scène espiègle dans laquelle un petit singe, certainement celui de l'artiste, renverse un encrier sur un bureau et sur les feuillets du Dîner Dentu. Le bureau se transforme, en bas au premier plan, en mur, sur lequel est placardée l'affiche des convives invitées à la soirée, ainsi qu'une autre affiche donnant le lieu, le jour et l'heure. Nous reconnaissons parmi les convives plusieurs noms célèbres, tels que Jules Clarétie, Édouard Dentu, Emmanuel Gonzalès ou encore Ferdinand de Lesseps. Trois hommes de dos, élégamment vêtus en chapeaux haut de forme, consultent les affiches. La coulée d'encre atteint sur la droite le feuillet signé par Guérard, en sa double qualité de créateur (*invenit*) et de graveur (*et sculpsit*), puis descend le long du mur. La deuxième invitation au Dîner

⁵¹⁹ Octave UZANNE, *Nos amis les livres, causeries sur la littérature curieuse et la librairie*, op. cit., p. 105-106.

⁵²⁰ Isidore Taylor (1789-1879), dit le baron, est l'un des fondateurs de la Société des Gens de Lettres. Écrivain, critique d'art et philanthrope, il est venu en aide aux artistes en créant, dans les années 1840, des associations de secours mutuel pour les auteurs dramatiques, les musiciens, les peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, ainsi que les inventeurs et artistes industriels.

⁵²¹ Octave DE PARISIS, « La Vie parisienne, Édouard Dentu », op. cit., p. 1.

⁵²² Fig. 178. Henri Guérard, *Dîner Dentu, chez Notta*, 1880. Annexes, p. 295.

Dentu⁵²³ de Guérard montre un pêle-mêle de papiers duquel nous distinguons, au centre, accrochés avec une épingle, la liste des invités et un carton indiquant le lieu, le Cabaret du Lyon d'or, symbolisé par un lion vu de profil, le jour et l'heure. Parmi les autres papiers déchirés apparaissent une feuille de journal, une marine, une carte de visite de Guérard, ainsi qu'un morceau d'enveloppe. Dans la troisième invitation⁵²⁴, Guérard représente, comme dans ses gravures originales, de vieux ouvrages sur une table accompagnés d'une lanterne et d'un encrier. L'un d'entre eux, au centre, est ouvert sur la liste des convives, tandis que le lieu, le jour et l'heure sont indiqués au premier plan sur une feuille volante. Le japonisme est de nouveau présent dans la quatrième invitation au Dîner Dentu⁵²⁵, puisqu'un homme de type asiatique, à gauche, chaussé de tongs, est en train d'écrire sur un mur, à la plume, « Dîner Dentu », tandis qu'un autre, très maigre mais vêtu d'un mawashi de sumo, est debout sur un encrier géant et porte une canne à pêche à laquelle est pendue la liste des invités. Une lanterne chinoise apparaît au-dessus de sa tête. La cinquième invitation au Dîner Dentu⁵²⁶ nous montre le graveur au travail, dans son atelier, dont la porte est surmontée de l'enseigne « H. Guérard imprimeur des célébrités contemporaines ». Azor, son carlin, attend patiemment, assis sur le pas de la porte. Sur le mur de l'atelier sont placardés, à gauche, la liste des convives à la soirée, et à droite de la porte, le lieu, le jour et l'heure, ainsi que six portraits d'invités, tandis qu'au pied sont représentés un carton à dessins, un parapluie rouge, des sabots, et une chaise. Enfin, Guérard grave dans sa dernière invitation au Dîner Dentu⁵²⁷ un livre ouvert, au centre, indiquant le jour, l'heure et le lieu de la soirée, entouré tel un soleil de rayons portants les noms des invités et se finissant par leurs portraits. Le livre est accompagné d'autres ouvrages plus ou moins abîmés, de feuilles volantes, ainsi que de cadavres de bouteilles. Les invitations aux Dîners Dentu gravées par Guérard rassemblent donc ses sujets de prédilection : les animaux, les vieux livres, les lanternes, ainsi que les références à l'Asie. Jules Clarétie écrit à leur sujet : « Les *Menus du dîner Dentu*, gravés par H. Guérard, seront un jour recherchés comme des pièces tout à fait intéressantes. Ils varient chaque année »⁵²⁸.

Les cartons d'invitations à ses expositions sont également imprégnés de japonisme. Pour une exposition de ses éventails dans les salons du journal *La Vie moderne* en 1880, Guérard crée un carton comprenant un grand éventail ouvert, sur lequel reposent cinq petits oiseaux,

⁵²³ Fig. 179. Henri Guérard, *Dîner Dentu, Cabaret du Lyon d'or*, 1880. Annexes, p. 296.

⁵²⁴ Fig. 180. Henri Guérard, *Dîner Dentu, chez Notta*, 1880. Annexes, p. 297.

⁵²⁵ Fig. 181. Henri Guérard, *Dîner Dentu, chez Notta, le lundi 31 janvier 1881*, 1881. Annexes, p. 298.

⁵²⁶ Fig. 182. Henri Guérard, *Dîner Dentu des célébrités contemporaines*, 1883. Annexes, p. 299.

⁵²⁷ Fig. 183. Henri Guérard, *Dîner Dentu*, 1883. Annexes, p. 300.

⁵²⁸ Jules CLARETIE, *La Vie à Paris : 1880-1885. Année 2*, Paris, V. Havard, 1881-1886, p. 37.

accompagné, à gauche, d'un mot écrit en japonais, surmonté d'un sujet asiatique portant une lanterne⁵²⁹. De même, pour son exposition seize ans plus tard à La Bodinière, le carton est illustré de cinq masques japonais grimaçants⁵³⁰. « Japonais de Paris, il a poursuivi sa tâche, à la manière des anciens maîtres du Soleil levant, n'admettant de mot d'ordre d'aucun, ne reconnaissant comme règle que son caprice du moment, comme inspiration que l'entraînement de sa verve ingénieuse et facile, comme esthétique que la Fantaisie »⁵³¹, avance Roger Marx au sujet de cet artiste talentueux, imaginatif, fantaisiste et japonisant qu'est Guérard.

L'artiste participe régulièrement au Salon jusqu'à sa mort, où il reçoit deux médailles, en 1882 et en 1889, mais également d'excellentes critiques de ses gravures. « Dans la section de gravure au Champs-de-Mars, le nom de Guérard doit être cité pour ses planches originales »⁵³², écrit Gustave Geffroy en 1892. Malheureusement, comme d'autres artistes, certaines de ses œuvres sont parfois refusées, comme sa peinture *Bouquins et lanterne*, étudiée précédemment. Guérard déclare au sujet de cette œuvre : « Hélas ! [...] c'est la troisième fois que je présente ce tableau au jury, qui le refuse avec régularité. Je compte cependant continuer à le présenter indéfiniment »⁵³³. Le graveur organise en parallèle plusieurs expositions personnelles : « Éventails par Henri Guérard » en 1880 dans les salons de *La Vie moderne* ; « Exposition Guérard » chez Bernheim-Jeune du 15 décembre 1887 au 5 janvier 1888, pour laquelle il présente l'ensemble de sa production, soit 282 eaux-fortes, peintures, éventails, dessins, aquarelles et impressions en couleurs ; « Exposition Henri Guérard » au Théâtre d'application de 26 mai au 10 juin 1891, pour laquelle Frantz Jourdain écrit : « Au printemps dernier, l'exposition du Théâtre d'Application a présenté au public la dernière incarnation du graveur devenu xylographe. Elle a été accueillie trop favorablement par les amoureux d'art pour qu'il soit nécessaire de m'y arrêter longuement »⁵³⁴ ; et enfin, une « Exposition Henri Guérard » à La Bodinière du 13 au 30 mai 1896, pour laquelle l'artiste crée une affiche lithographiée⁵³⁵, représentant des bateaux et leurs reflets dans l'eau au soleil couchant.

⁵²⁹ Fig. 177. Henri Guérard, *Carte d'invitation pour une exposition d'éventails à La Vie moderne*, 1880. Annexes, p. 294.

⁵³⁰ Fig. 189. Henri Guérard, *Carton d'invitation à l'exposition de Henri Guérard à La Bodinière*, 1896. Annexes, p. 306.

⁵³¹ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 315-318.

⁵³² Gustave GEFFROY, *La Vie artistique, première série*, Paris, E. Dentu, 1892, p. 224.

⁵³³ Richard LESCLIDE, « Silhouette », *op. cit.*, p. 153.

⁵³⁴ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 301.

⁵³⁵ Fig. 190. Henri Guérard, *H. Guérard fait son exposition à la Bodinière*, 1896. Annexes, p. 307.

Ne considérant pas son activité de peintre-graveur comme un métier lucratif, ne recherchant pas les faveurs du public, Guérard n'a pas non plus conscience de l'attrait commercial et pécuniaire de ses gravures, comme le souligne Richard Lesclide : « Henri Guérard nous est revenu de Honfleur avec une collection d'eaux-fortes qui nous a transportés de joie, et en vrai panier percé qu'il est, il nous en fait l'abandon »⁵³⁶. Dans un exemplaire de *Paris à l'eau-forte* du dimanche 23 juillet 1876, prenant la forme d'une lettre adressée à Henri Guérard, alors en séjour à Honfleur, Charles de Sivry, gérant du journal, revient sur cet aspect de la personnalité de l'artiste : « Quand notre librairie voulu illustrer les *Va nu-pieds* de Cladel, elle te pria d'apporter ta pierre à cet édifice. Malheureusement on ajouta que les sujets des dessins devaient être fournis par l'auteur, et qu'ils seraient payés fort cher. Tu n'en voulus plus entendre parler. [...] Tu manques évidemment du génie de la spéculation »⁵³⁷.

Artiste de talent, se servant aussi bien du pinceau que du crayon ou de la pointe, maîtrisant toutes les techniques de la gravure, illustrateur, graveur interprète, graveur original, fantaisiste et curieux de tout, jamais rassasié, Henri Guérard est toujours à l'affût de la nouveauté. « Signe distinctif corroborant l'originalité du personnage : Henri Guérard, une des gloires de la gravure moderne, une des personnalités les plus intéressantes de l'art contemporain, n'est pas décoré ! »⁵³⁸, conclut Frantz Jourdain. Ce sera chose faite deux ans après l'écriture de ces lignes. Le 10 janvier 1894, Henri Guérard reçoit des mains de Georges Hecq, chef du Secrétariat des Beaux-Arts au Cabinet du Ministre, l'insigne de Chevalier de la Légion d'honneur⁵³⁹, pour ses activités de peintre-graveur décoré deux fois au Salon, mais également de fondateur et vice-président de la Société des Peintres-Graveurs Français, sur laquelle nous reviendrons par la suite. « Moderniste, impressionniste, manétiste, paysagiste, mariniste, japoniste, fantaisiste, alchimiste »⁵⁴⁰ : ce sont les termes employés par Béraldi pour qualifier Henri Guérard. Moderniste, Guérard est tourné vers la nouveauté, comme nombre d'artistes de son temps. Impressionniste, car comme nous le verrons par la suite, à leur contact, il propulse l'estampe dans une dimension fugitive et en perpétuel mouvement. Manétiste car nous verrons que Guérard admire l'œuvre d'Édouard Manet, dont il grave magistralement quelques morceaux, et dont il devient l'ami. Paysagiste, de tous les instants, car ses vues de

⁵³⁶ Richard LESCLIDE, « Scènes de la Vie Parisienne », *Paris à l'eau-forte, onzième volume, septembre à décembre 1876*, Paris, R. Lesclide, 1876, p. 14.

⁵³⁷ Charles DE SIVRY, « À Monsieur Henry Guérard, à Honfleur (Calvados) », *Paris à l'eau-forte, dixième volume, mai à août 1876*, Paris, R. Lesclide, 1876, p. 85.

⁵³⁸ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 302.

⁵³⁹ Dossier de la Légion d'honneur de Henri Guérard. Annexes, p. 586-594.

⁵⁴⁰ Henri BERALDI, *Les graveurs du XIXème siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes, t. 7, op. cit.*, p. 263.

ville ou de campagne, plongées sous la pluie ou sous la neige, ponctuent son œuvre. Mariniste, surtout dans sa Normandie d'adoption, où l'artiste goûte les humeurs marines et s'émeut devant les mâts des bateaux ou une barque échouée. Japonisant, l'aspect le plus marquant de son œuvre, celui qui a peut-être le plus d'importance à ses yeux. Roger Marx en témoigne : « Le Nippon fut son école de Rome »⁵⁴¹, dit-il. Fantaisiste, par nature, depuis ses plus jeunes années. Son singe sur l'épaule, il grave invitations, menus, papiers en-tête, et même son faire-part de décès. Alchimiste enfin, car aucune encre et aucune technique de gravure ne peut lui résister. Jamais lassé, jamais satisfait non plus, cet esprit fantasque et turbulent s'apaisera au contact d'une femme : sa future épouse, Eva Gonzalès.

⁵⁴¹ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 315.

2. La complicité artistique des époux.

Tout incite à rapprocher Eva Gonzalès et Henri Guérard, excepté peut-être leurs personnalités antagonistes. Mais c'est justement dans cette différence que les deux artistes trouveront leur équilibre. La jeune femme, d'une nature timide, réservée et réfléchie, s'ouvre au contact du turbulent Henri Guérard. À l'inverse, celui-ci s'apaise aux côtés de cette jeune artiste. Claude Roger-Marx évoque ainsi leur relation :

« Chercheur ingénieux, habile à travailler toutes les matières, virtuose en toutes les techniques, excellent graveur d'interprétation, aquafortiste en couleurs, médailleur, pyrographe, et collectionneur, ce bricoleur de génie, bohème et débordant d'enthousiasme, apporte à la trop sérieuse jeune fille les qualités complémentaires qui font les bons ménages. Son humeur enfantine, sa gaieté clownesque, contrastent avec la réserve d'Eva »⁵⁴².

Comment se sont-ils rencontrés ? Au 11, rue Bréda, dans la même rue que l'atelier de Guérard – celui-ci est au 15 – habite la famille Gonzalès. Est-ce cette proximité qui rapproche le graveur d'Eva Gonzalès ? Henri Guérard est un ami proche d'Édouard Manet, Eva Gonzalès, son élève. Cette amitié commune est-elle à l'origine de leur rencontre ? Édouard Manet les a-t-ils présentés ? Beaucoup de questions se posent sur cette rencontre.

Une chose est certaine : tous deux se connaissent en 1874, quand Eva Gonzalès demande à Guérard d'être son modèle pour *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), aux côtés de Jeanne, sa sœur cadette. Alors que la jeune femme, assise du côté gauche, dans une robe bleue, accoudée au balcon, est baignée de lumière, tout comme le bouquet posé sur la balustrade à ses côtés, Henri Guérard habite de son profil élégant le côté droit du tableau, dans la pénombre. C'est la première fois que le graveur pose pour Eva Gonzalès. Ce ne sera pas la dernière.

Leurs tempéraments opposés rapprochent, paradoxalement, les deux artistes, qui décident de s'unir quelques années plus tard. Après de longues fiançailles, Eva Gonzalès épouse civilement Henri Guérard le 15 février 1879 à la mairie du 9^e arrondissement de Paris⁵⁴³. La cérémonie est célébrée par le maire Jean Émile Ferry. Leurs témoins ne sont autres que l'éditeur Dentu, le docteur Paul Gachet, Philippe Jourde, directeur du *Siècle* et parrain de la mariée, et leur ami commun Édouard Manet. Eva Gonzalès et Henri Guérard se marient

⁵⁴² Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p.31.

⁵⁴³ Acte de mariage d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard, 15 février 1879. Annexes, p. 600-601.

religieusement deux jours plus tard, le 17 février 1879, en l'église Notre-Dame-de-Lorette. La Fondation Custodia, à Paris, conserve certains marques-place des invités de la réception qui a suivi cette cérémonie. Pour celui d'Emmanuel Gonzalès, il est écrit : « Emmanuel Gonzalès. Grand d'Espagne et Jardinier de Monaco »⁵⁴⁴. Pour celui de la mariée, son nom de demoiselle est suivi de la question : « Que pensez-vous de Monsieur Henri Guérard ? »⁵⁴⁵. Des exemplaires du menu y sont également conservés, dont celui d'Édouard Manet (Fig. XXVII.). À en lire les intitulés de certains plats, en référence aux invités du repas, il ne serait pas surprenant que la plume d'Emmanuel Gonzalès et l'imagination de Henri Guérard aient joué un rôle dans son élaboration. Nous remarquons un « Tapioca à la Gonzalès », une « Timbale homard marinière à la Jourde », un « Filet aux olives monégasques », un « Leenhoff », une « Chicorée du Docteur », des « Petits pois à la Manet », des « Cèpes bordelaises Dentu », un « Suprême Guérard aux fruit », mais encore une « Glace Yeddade Yokohama ». Ce menu témoigne de la complicité naissante entre Emmanuel Gonzalès et Henri Guérard. L'écrivain a trouvé en son gendre un acolyte dont l'imagination et la fantaisie sont semblables voire supérieures aux siennes⁵⁴⁶.

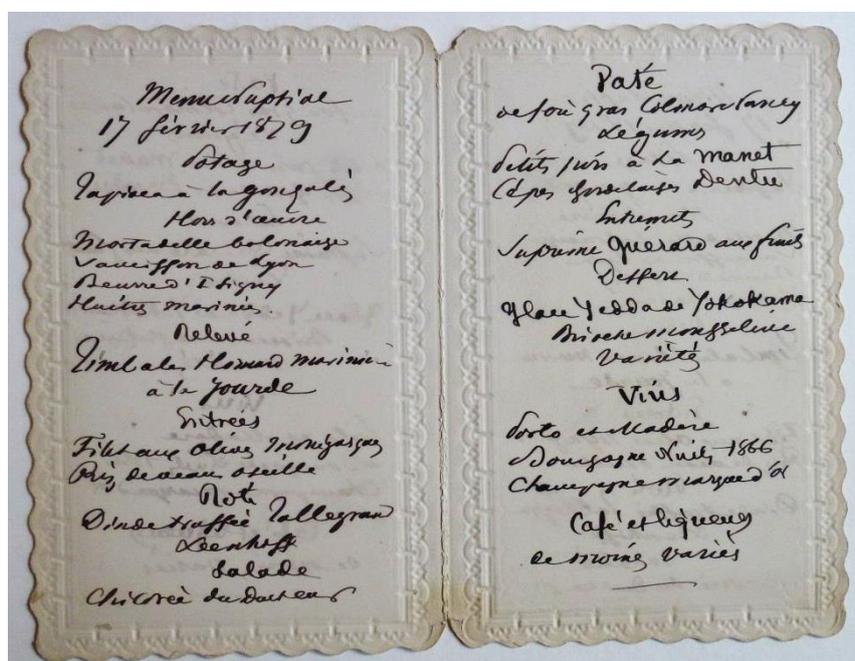


Fig. XXVII. Menu d'Édouard Manet au mariage d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard.
Source : Fondation Custodia, Paris.

⁵⁴⁴ Marque place d'Emmanuel Gonzalès au mariage de sa fille. Annexes, p. 602.

⁵⁴⁵ Marque place d'Eva Gonzalès à son mariage. Annexes, p. 603.

⁵⁴⁶ Une lettre adressée à Philippe Burty, qu'ils écriront conjointement quelques années plus tard, révèle leur complicité. Lettre 48. Henri Guérard et Emmanuel Gonzalès à Philippe Burty, 9 mars 1883. Correspondance, p. 120-121.

En avril 1879, quelques mois après son mariage, Henri Guérard est muté au régiment d'artillerie, à la Caserne des Grandes Écuries de Versailles. Les tables des états signalétiques et des services militaires de la Seine (1875-1921) nous apprennent que son numéro de matricule est le 2621⁵⁴⁷. Ayant déjà effectué son service militaire quelques années auparavant, nous supposons que Guérard devait être réserviste. Alors qu'il est à l'armée, son épouse lui envoie de nombreuses lettres, dans lesquelles elle lui fait part de son quotidien, de ses inquiétudes, lui donne des nouvelles de la famille, et le tient au courant de la correspondance qu'il reçoit. Soucieuse, elle lui écrit dans la première lettre : « *Mme Simon [...] m'a assurée aussi que tu aurais la barbe coupée et m'a même affirmée que je ne recevrai pas de lettre, parce que tu devais être à la salle de police, n'étant pas arrivé là-bas les cheveux coupés. Les amies ! ...* »⁵⁴⁸. Cette anecdote témoigne une nouvelle fois du manque de conformisme de Guérard. Appelé à l'armée, il n'a pas pris la peine de se faire couper les cheveux ni même de se raser sa barbe.

Tout au long de cette période militaire, Eva Gonzalès ne cesse de se soucier du quotidien et de la santé de son époux. Elle lui écrit dans une autre lettre : « *Mon Henry chéri, je suis très inquiète de toi. En me réveillant, j'ai vu un ciel couvert, des pavés mouillés et nous avons pensé que tu devais avoir reçu toute cette pluie en faisant l'exercice. Comment pourras-tu supporter les six jours que tu as encore en perspective ?* »⁵⁴⁹.

Avant de partir pour l'armée, Guérard a confié pour la première fois son carlin Azor à son épouse. Aussi lui donne-t-elle des nouvelles de son chien dans ses lettres : « *Azor m'adore* »⁵⁵⁰, dit-elle dans la première qu'elle lui envoie ; « *Azor purgé huile de ricin (30). [...] Azor pas touché pâtée* »⁵⁵¹, poursuit-elle quelque temps plus tard.

La jeune femme parle également de sa famille et de leurs amis. Ces petites phrases les concernant montrent à quel point Henri Guérard s'est intégré dans le cercle familial. « *J'ai parlé de toi avec Jeanne toute la journée, hier, et aujourd'hui le travail seul m'a empêché d'en faire autant* »⁵⁵², lui écrit-elle dans sa première lettre, en poursuivant par : « *Jeanne dit*

⁵⁴⁷ Numéro de matricule de Henri Guérard. Archives en ligne de la ville de Paris / Tables des états signalétiques et des services militaires de la Seine (1875-1921), classe 1879, 1^{er} bureau, Liste principale, répertoire D3R1387.

⁵⁴⁸ Lettre 29. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 54-60.

⁵⁴⁹ Lettre 30. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 61-63.

⁵⁵⁰ Lettre 29. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 54-60.

⁵⁵¹ Lettre 31. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 64-67.

⁵⁵² Lettre 29. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 54-60.

bien des choses à mon artilleur et Mme Desnoyers⁵⁵³ te plaint. Maman a murmuré : Pourquoi n'achète-t-il pas une chemise de flanelle ? »⁵⁵⁴. De même, dans une autre lettre, elle lui dit : « Maman te plaint tellement qu'elle ne dit que du bien de toi avec papa »⁵⁵⁵.

Mais la jeune épouse n'en oublie pas de tenir Guérard au courant de ses affaires en cours et du courrier qu'il reçoit : « Nous avons reçu ta lettre de réception au Salon⁵⁵⁶. Tu as reçu une lettre de Grison⁵⁵⁷. Je n'ose pas te l'envoyer de peur qu'elle ne se perde. Il dit que tes études sont à ta disposition lorsqu'il recevra le paiement complet de ce qui lui est dû »⁵⁵⁸, lui écrit-elle en avril 1879.

Le mariage et la vie d'épouse, puis de mère, signifient pour certaines femmes artistes la fin d'une carrière parfois prometteuse. Nous l'avons vu précédemment, Edma Morisot apprend à peindre aux côtés de sa sœur Berthe, expose avec elle au Salon pendant plusieurs années, puis renonce à sa carrière artistique à la suite de son mariage avec l'officier de marine Adolphe Pontillon en 1869. Le destin d'Edma Morisot, devenue Edma Pontillon, est celui de nombreuses autres jeunes femmes de cette époque qui se sont intéressées à l'art avant de se ranger dans une vie de famille, d'épouse et de mère à laquelle la société les prédestinait. Si Edma Morisot sacrifie son épanouissement artistique au profit de sa nouvelle vie de femme mariée, d'autres, à l'inverse, sacrifient leur vie de femme au profit de l'art. Mary Cassatt, par exemple, ne se mariera jamais afin de garder sa liberté de peindre, et Camille Claudel se séparera de son mentor et amant Auguste Rodin pour sa propre indépendance artistique. Dominique Bona, dans son ouvrage sur Berthe Morisot, s'interroge : « Est-ce que la peinture et le mariage sont, pour une femme, deux vocations incompatibles ? L'art et la vie conjugale, deux sacerdoces que rien ne pourrait associer ? »⁵⁵⁹. Or Eva Gonzalès n'a en aucun cas l'intention de choisir entre l'un et l'autre, de cesser de travailler ou de mettre sa vie d'épouse de côté. À l'instar de Berthe Morisot, elle compte faire refléter sa vie de femme mariée dans son œuvre, ce bonheur familial, à travers les représentations de son époux et de sa sœur.

⁵⁵³ S'agit-il de l'épouse d'Edmond Desnoyers, dit Edmond de Biéville (1814-1880), auteur dramatique et journaliste chargé de la rédaction des comptes rendus dramatiques au journal *Le Siècle* de 1856 à sa mort ?

⁵⁵⁴ Lettre 29. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 54-60.

⁵⁵⁵ Lettre 30. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 61-63.

⁵⁵⁶ Henri Guérard expose au Salon de 1879 deux gravures : *Tête de vieillard* d'après Hans Holbein, et *Une infante* d'après Vélasquez.

⁵⁵⁷ S'agit-il de Georges Grison (1841-1928), écrivain et journaliste qui fit ses débuts au *Figaro*, à *Gil Blas* et à *L'Écho de Paris* ?

⁵⁵⁸ Lettre 29. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 54-60.

⁵⁵⁹ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 107.

Les figures masculines sont rarement présentes dans les œuvres des femmes artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus particulièrement dans celles des femmes impressionnistes. Elles sont même quasiment inexistantes dans les toiles de Mary Cassatt, composées principalement de portraits de femmes et d'enfants. Les seuls hommes peints par Eva Gonzalès et Berthe Morisot sont leurs époux respectifs, Henri Guérard⁵⁶⁰ et Eugène Manet. Les deux couples, qui se connaissent sans se fréquenter, diffèrent sur certains points et sont semblables sur d'autres.

À en lire les marques d'affection d'Eva Gonzalès dans les lettres passionnées qu'elle envoie à Henri Guérard – telles que « *Je t'embrasse comme je voudrais t'embrasser* »⁵⁶¹, « *Tu m'aimes dit ? [...] Comme je t'aime* »⁵⁶², ou encore « *J'espère qu'il te sera aussi agréable de revenir, qu'à moi de te revoir* »⁵⁶³ –, il est certain que leur mariage est un mariage d'amour. Ces lettres révèlent également les surnoms que les deux époux se donnent. « Dans le tête-à-tête, le ménage bourgeois se tutoie et se donne volontiers des petits noms affectueux, à la fois ridicules et touchants »⁵⁶⁴, déclare Anne Martin-Fugier dans *Les rites de la vie privée bourgeoise*. Eva Gonzalès appelle souvent son époux « *mon chéri* »⁵⁶⁵, mais lui donne aussi d'autres surnoms plutôt originaux tels que « *mon cher sauvage* »⁵⁶⁶, « *mon petit âne* »⁵⁶⁷, « *mon petit rat de cave* »⁵⁶⁸, et lui écrit même : « *Je t'appellerai bien mon petit poulet, mon petit insecte, mon petit pigeon, mon ours bien léché* »⁵⁶⁹. Il semble que de son côté, Henri Guérard surnomme son épouse « *lapin* », puisqu'elle signe de ce mot de nombreuses lettres, lui associant son prénom, « *Eva lapin* »⁵⁷⁰, ou d'autres mots tels que « *Lapin calé* »⁵⁷¹, « *Lapin apprivoisé* »⁵⁷², « *Ton lapin fidèle* »⁵⁷³, mais aussi « *Lapin rabatteur* »⁵⁷⁴. Nous constatons également, à la lecture de plusieurs lettres, que Guérard surnommerait même sa

⁵⁶⁰ Excepté une représentation de son père Emmanuel Gonzalès dans *Étude sur la plage* (Cat. 49.).

⁵⁶¹ Lettre 29. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 54-60.

⁵⁶² Lettre 30. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 61-63.

⁵⁶³ Lettre 37. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 83-85.

⁵⁶⁴ Anne MARTIN-FUGIER, *Les rites de la vie privée bourgeoise*, dans Michelle PERROT, *La vie de famille au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 233-234.

⁵⁶⁵ Lettre 30. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 61-63.

⁵⁶⁶ Lettre 35. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 76-78 / Lettre 36. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 79-82.

⁵⁶⁷ Lettre 35. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 76-78 / Lettre 37. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 83-85.

⁵⁶⁸ Lettre 42. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 101-104.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ Lettre 38. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 86-89.

⁵⁷¹ Lettre 31. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1879. Correspondance, p. 64-67.

⁵⁷² Lettre 37. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 83-85.

⁵⁷³ Lettre 39. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 90-94.

⁵⁷⁴ Lettre 43. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 105-109.

belle-sœur « canard ». Eva Gonzalès écrit ainsi : « *Tu seras récompensé quand tu viendras voir ta petite famille. Papa, le lapin, le canard, ton cher Zoto et Azor* »⁵⁷⁵.

Une réelle complicité se dégage de cette correspondance, une entente qui ne serait pas aussi présente entre Berthe Morisot et Eugène Manet : « Consentie à regret et sans qu’aucun coup de foudre, aucune passion même y aient eu leur part, la vie conjugale n’est pas le pensum attendu de Berthe »⁵⁷⁶, avance Dominique Bona. Berthe Morisot ne se marie qu’à l’âge de trente-trois ans – sa mère désespérait de la marier un jour – avec Eugène Manet, frère d’Édouard. La jeune femme est proche d’Édouard Manet depuis plusieurs années déjà, pose pour lui, et lui la conseille en retour quant à sa peinture. Les sentiments qu’elle avait à son égard sont plutôt ambigus, à en lire certaines de ses lettres où elle se montre très jalouse d’Eva Gonzalès, son élève, et d’autres où elle témoigne toute son affection au peintre. Mais Manet étant marié, aussi accepte-t-elle – peut-être à regret – que le frère de celui-ci la courtise, et l’épouse le 22 décembre 1874. Berthe Morisot épouse un autre Manet, mais elle porte au moins son nom, et le donne à sa fille Julie, bien qu’elle regrette que celle-ci, une fois mariée, ne puisse le perpétuer : « *Eh bien, je suis comme tout le monde [...], je regrette que Bibi ne soit pas un garçon. D’abord elle en a la tête, puis elle perpétuerait un nom illustre* »⁵⁷⁷, écrit-elle au sujet de son enfant. Cette remarque nous fait comprendre l’intérêt qu’avait la jeune femme d’épouser un Manet. Loin d’un mariage d’amour, il s’agit plutôt ici d’un mariage de convenance. Les deux époux ne s’aiment pas du même amour. Elle est attachée à lui comme à un ami fidèle, et n’éprouve pas pour lui une grande passion, à l’inverse d’Eva Gonzalès pour Henri Guérard. Mais Eugène Manet est malgré tout l’un des rares hommes que Berthe Morisot prend pour modèle. Nous le retrouvons en 1875 dans *Eugène Manet à l’île de Wight*⁵⁷⁸, de profil, coiffé d’un canotier, contemplant le port et les passants depuis sa fenêtre. Il apparaît davantage dans l’œuvre de son épouse après la naissance de leur fille Julie en 1878. Elle les peint tous les deux en 1881 dans *Eugène Manet et sa fille dans le jardin de Bougival*⁵⁷⁹, puis en 1883 dans *Eugène Manet et sa fille au jardin*⁵⁸⁰. Dès lors, Julie deviendra le modèle favori de sa mère, et passera de la petite fille à l’adolescente à travers son œuvre. L’attachement de Berthe Morisot pour son époux semble donc grandir après la naissance de leur fille, mais ne se transformera jamais en passion amoureuse, au grand dam d’Eugène

⁵⁷⁵ Lettre 36. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 79-82.

⁵⁷⁶ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 203.

⁵⁷⁷ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 241.

⁵⁷⁸ Fig. 342. Berthe Morisot, *Eugène Manet à l’île de Wight*, 1875. Annexes, p. 461.

⁵⁷⁹ Fig. 347. Berthe Morisot, *Eugène Manet et sa fille dans le jardin de Bougival*, 1881. Annexes, p. 466.

⁵⁸⁰ Fig. 349. Berthe Morisot, *Eugène Manet et sa fille au jardin*, 1883. Annexes, p. 468.

Manet, qui l'aime profondément dès leur rencontre. Celui-ci n'a pas de réel métier. Il gère ses rentes (des terrains de Gennevilliers), peint à ses heures perdues, mais s'occupe surtout de promouvoir l'œuvre de son épouse, comme le fera Henri Guérard après la mort d'Eva Gonzalès⁵⁸¹. Eugène Manet gère l'accrochage des toiles de Berthe Morisot lors d'expositions, négocie avec les marchands d'art d'éventuels achats, l'accompagne à différents événements et reste auprès d'elle pendant qu'elle peint. « La savoir au travail, toute entière absorbée par la création, le rend heureux. Jamais il ne la détournera de sa vocation. Il respecte son métier, la force de sa passion. [...] Lui n'a que son amour à donner. Il l'aime peintre. Et il aime le couple qu'ils forment ensemble : elle, l'artiste, lui, le conseiller, le servant »⁵⁸², déclare Dominique Bona. Nous retrouverons le même amour pour l'œuvre de son épouse chez Henri Guérard.

Après leur mariage, les talents respectifs d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard connaissent une heureuse transformation. La jeune femme trouve en son époux son unique modèle masculin, elle qui avait pris pour habitude de représenter seulement sa sœur. C'est lors de leurs séjours à Dieppe et à Honfleur, entre 1880 et 1882, que Guérard apparaît à nouveau dans les œuvres d'Eva Gonzalès. Dans le pastel *Sur le galet (Honfleur)* (Cat. 83.), il est couché à plat ventre sur la plage, observant Jeanne Gonzalès, au loin, dans une tenue de bain. Tous deux sont également les protagonistes de l'huile sur panneau *Le peintre et le modèle* (Cat. 85.). Toujours sur une plage, Henri Guérard est assis, peignant sur un chevalet portatif, tandis que la sœur cadette est couchée à ses côtés. Enfin, *La promenade à âne* (Cat. 84.) les rassemble à nouveau. Jeanne, dans une robe bleue, montée en amazone sur l'animal, tient de sa main droite les rênes, de sa main gauche une branche. Elle semble perdue dans ses pensées. Henri Guérard, debout à côté de la monture dans un ensemble marron, s'accoude à la crinière de l'âne et regarde tendrement la jeune femme. Leur complicité est manifeste. Il s'agit de la dernière œuvre d'Eva Gonzalès dans laquelle ils sont réunis et dans laquelle figure Guérard. Les toiles de ces années 1880 témoignent de l'évolution du style et de la palette d'Eva Gonzalès vers des œuvres davantage impressionnistes.

C'est d'ailleurs grâce à Henri Guérard et à son attirance pour la Normandie que la jeune femme développe sa peinture en plein air. Guérard est un « Normand d'adoption ». Passionné par cette région, ses paysages, ses villages et ses habitants, les vues de Honfleur, du Havre et

⁵⁸¹ III. C. 2. Les promoteurs de sa nouvelle postérité, p. 382-394.

⁵⁸² Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 207-208.

de Villerville apparaissent dans son œuvre dès 1874. À ses côtés, Eva Gonzalès découvre Honfleur, où son époux séjourne depuis de nombreuses années, mais revient également à Dieppe, où elle s'était réfugiée avec sa sœur et sa mère pendant la Guerre de 1870. Le couple se rend en Normandie pour se reposer des hivers passés dans la capitale, mais aussi pour travailler leurs peintures, leurs pastels, leurs gravures, et étudier tout à loisir les paysages marins. Au contact du talent de sa femme, les thèmes des œuvres de Guérard prennent un tournant « impressionniste ». Il peint et grave, comme elle, les ciels changeants de sa « chère » Normandie, comme dans *Entrée du port, prise du Pollet – Dieppe*⁵⁸³, où la forte lumière du soleil, cachée par de lourds nuages gris, se reflète dans la mer à l'arrière-plan, tandis que nous distinguons, devant, la ville de Dieppe, ses habitations et ses usines.

Les paysages maritimes ne sont pas les seules similitudes entre les œuvres d'Eva Gonzalès et de Guérard. À l'instar de son époux, elle va elle aussi prendre pour modèle leur chien Azor. Il apparaît tout d'abord dans le pastel *Sous le berceau (Honfleur)*⁵⁸⁴, au premier plan, assis à côté de Jeanne, avec son collier rouge à grelots dorés. Puis, dans *Azor (étude)*⁵⁸⁵, elle le représente couché dans l'herbe, esquissé à la manière des impressionnistes.

Comme son époux, Eva Gonzalès est curieuse et ouverte aux autres pays et aux autres cultures. Vers 1879-1880, elle réalise au fusain l'étude d'une femme de couleur, intitulée *Négresse*⁵⁸⁶. Guérard reprendra d'ailleurs en gravure⁵⁸⁷ le portrait de cette femme, vue de trois-quarts, les cheveux relevés dans un turban. L'influence de son mari se fait également sentir dans *La danse, étude pour un éventail*⁵⁸⁸, qu'elle exécute entre 1879 et 1880. Sous l'impulsion de Guérard, la jeune femme se serait mise à l'élaboration de motifs pour éventails.

De son côté, Guérard témoigne de l'amour et l'admiration qu'il porte à son épouse dans les estampes qu'il réalise d'après ses œuvres. Il grave ainsi un *Paysage de Toscane*⁵⁸⁹ d'après Corot qu'Eva Gonzalès avait peint avant son entrée dans l'atelier de Manet⁵⁹⁰. Il en est de

⁵⁸³ Fig. 110. Henri Guérard, *Entrée du port, prise du Pollet – Dieppe*, œuvre non datée. Annexes, p. 227.

⁵⁸⁴ Cat. 75. Eva Gonzalès, *Sous le berceau (Honfleur)*, vers 1879-1880. Annexes, p. 98.

⁵⁸⁵ Cat. 79. Eva Gonzalès, *Azor (étude)*, vers 1880-1882. Annexes, p. 102.

⁵⁸⁶ Cat. 76. Eva Gonzalès, *Négresse*, vers 1879-1880. Annexes, p. 99.

⁵⁸⁷ Fig. 30. Henri Guérard, *Une négresse (2^e état)*, d'après Eva Gonzalès, 1888. Annexes, p. 147.

⁵⁸⁸ Cat. 71. Eva Gonzalès, *La danse, étude pour un éventail*, vers 1879-1880. Annexes, p. 94.

⁵⁸⁹ Fig. 29. Henri Guérard, *Paysage de Toscane*, d'après Corot, et d'après Eva Gonzalès, 1888. Annexes, p. 146.

⁵⁹⁰ Cat. 3. Eva Gonzalès, *Paysage de Toscane d'après Corot*, vers 1866-1867. Annexes, p. 26.

même pour *Jeune femme au chevalet*⁵⁹¹, directement inspiré de *La jeune élève* (Cat. 28.). Cependant, cette gravure se distingue de l'œuvre de son épouse par l'éclairage de la scène. Alors que Jeanne Gonzalès représentée par sa sœur aînée est ancrée dans un espace distinct, dont nous percevons les tableaux accrochés aux murs et l'ombre du chevalet portée sur le sol, dans l'œuvre de Guérard, elle est figurée dans un espace abstrait. Seule la présence éclairée de la jeune femme sort de l'obscurité.

Le 6 mai 1883, deux semaines après avoir mis au monde leur fils Jean-Raimond, Eva Gonzalès meurt d'une embolie. Jules Clarétie écrit dans *Le Temps* du 11 mai 1883 : « Eva Gonzalès avait épousé un graveur de talent, M. Henri Guérard, qui achevait l'illustration d'un ouvrage admirable, *l'Art au Japon*. Ils étaient heureux. Un enfant apportait au ménage son sourire rose. La maison était achevée : la mort y est entrée. »⁵⁹². Clarétie nous informe dans cet article qu'à la mort de son épouse, Guérard achevait l'illustration du livre de Louis Gonse. Après 1883, son talent se voit de plus en plus influencé par le japonisme qui le passionne tant, et c'est à travers ses gravures japonisantes qu'il va exprimer son deuil.

Un an après la mort de sa femme, pour un calendrier prenant la forme d'un parchemin déplié, Guérard reprend un fusain que celle-ci avait réalisé entre 1880 et 1882, intitulé *L'éventail* (Cat. 81.), sur lequel figure la sœur cadette de l'artiste, Jeanne Gonzalès, assise dans un fauteuil en bambou et en rotin, les jambes étendues sur un tabouret. L'éventail que tient la jeune femme dans le fusain d'Eva Gonzalès a sans doute été prétexte pour le graveur à l'intégrer dans une scène à l'esprit japonisant. Dans l'œuvre de Guérard⁵⁹³ (Fig. XXVIII.), de petits personnages asiatiques courent autour d'elle, se bousculent, se chamaillent, et ouvrent avec difficulté un calendrier en forme de paravent. Singe, oiseaux, éventails, ombrelles et lampions – le monogramme de Guérard figure sur l'un d'entre eux – apportent à la scène fantaisie et gaîté. Mais un élément de cette œuvre attire particulièrement l'œil du spectateur : il s'agit de la femme debout, en kimono, à droite de la composition, tenant dans sa main un éventail sur lequel est inscrit « 1884 ». Qui est cette femme, qui mesure plus de deux fois la hauteur des personnages asiatiques ? Qui est cette femme, à laquelle le petit singe à ses pieds, qui n'est autre que Bi, celui du graveur, semble être attaché ? Qui est cette femme, dont les traits du visage et les cheveux noirs se rapprochent étrangement de ceux de Jeanne Gonzalès,

⁵⁹¹ Fig. 36. Henri Guérard, *Jeune femme au chevalet* (2^e état), d'après Eva Gonzalès, 1890. Annexes, p. 153.

⁵⁹² Jules CLARETIE, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 11 mai 1883, p.3.

⁵⁹³ Fig. 184. Henri Guérard, *Calendrier pour 1884*, 1884. Annexes, p. 301.

assise au premier plan ? Henri Guérard aurait-il représenté sa défunte épouse, Eva Gonzalès, habillée à la Japonaise ? Cette hypothèse est à envisager, du fait de l'attachement que l'artiste porte à son épouse, un an après sa mort, et qu'il ne cessera de lui porter jusqu'à son propre décès.



Fig. XXVIII. Henri Guérard, *Calendrier pour 1884*, 1884, eau-forte et pointe sèche, 22,4 x 32,8 cm, Bertin 397, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EF-477 (10).

Le graveur renouvèle ce procédé quatre ans plus tard pour *L'assaut du soulier*⁵⁹⁴, estampe gravée d'après les *Souliers roses*⁵⁹⁵ et les *Souliers blancs*⁵⁹⁶ de son épouse. Ces deux œuvres ont été présentées à l'occasion de l'exposition « L'impressionnisme et la mode », tenue au Musée d'Orsay de septembre 2012 à janvier 2013. Des reproductions des deux paires de chaussures y étaient exposées. Leur date coïncide avec le mariage d'Eva Gonzalès et Henri Guérard, en février 1879. Ces tableaux, représentant des chaussures, sont donc chargés d'une connotation particulière pour les deux époux, et cinq ans après le décès de sa femme, Guérard s'inspire de ces œuvres pour une série de lithographies. L'Art Institute de Chicago, mais également la BnF, en conservent plusieurs tirages et plusieurs états montrant l'évolution de

⁵⁹⁴ Fig. 168. Henri Guérard, *L'assaut du soulier* (1er état avec le japonais au talon, combinaison des deux planches, de noir et de rose), 1888. Annexes, p. 285.

⁵⁹⁵ Cat. 72. Eva Gonzalès, *Souliers roses*, vers 1879-1880. Annexes, p. 95.

⁵⁹⁶ Cat. 73. Eva Gonzalès, *Souliers blancs*, vers 1879-1880. Annexes, p. 96.

l'œuvre du noir et blanc à la couleur. Guérard y fait escalader et se blottir dans le pompon de l'escarpin de soie les petits personnages asiatiques qu'il affectionne tant, comme si son art montait à l'assaut de l'œuvre démesurée de son épouse, qu'il place sur un piédestal.

S'inspirant toujours des œuvres de sa femme pour exprimer son deuil, Guérard met alors de côté ses sujets japonisants, gais et fantaisistes, pour se laisser aller aux natures mortes et aux sujets intimistes. En 1888, *Le grand bouquet*⁵⁹⁷ et *Le petit bouquet*⁵⁹⁸, enveloppés de papiers, nous font directement penser au bouquet de fleurs qui apparaît à côté de Jeanne Gonzalès dans *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.). *Pêches et raisins*⁵⁹⁹, gravé un an plus tard, est une estampe en couleur d'après une aquarelle d'Eva Gonzalès⁶⁰⁰. La BnF conserve une nouvelle fois plusieurs tirages suivant l'évolution des couleurs. Il en est de même pour *Dans les blés*⁶⁰¹, exécutée en 1890, à la pointe sèche et à la roulette. Guérard y représente un détail d'une œuvre plus imposante d'Eva Gonzalès, *Frère et sœur (Grandcamp)* (Cat. 56.), sur laquelle figurent deux enfants sur un chemin longeant la plage, accompagnés de leurs paniers de poissons frais. Dans son estampe, Guérard supprime le paysage maritime et la figure du frère pour ne garder que le portrait désaxé vers la droite de la petite fille fondue dans les herbes. Il s'agit d'une des plus célèbres gravures en couleur de Guérard, d'où ressort une manière impressionniste, inspirée par les œuvres en plein air de sa femme.

Toujours influencé par les portraits d'enfants d'Eva Gonzalès, il décide, à partir de 1889, de graver des portraits de leur fils Jean-Raimond. Le visage du petit garçon, âgé de six ans, apparaît pour la première fois dans *Portrait de Jean-Raimond Guérard (de profil gauche)*⁶⁰². La tête coiffée d'un béret, domptant sa chevelure bouclée, l'enfant est accoudé à une table, jouant avec des figurines de chevaux. Nous le retrouvons un an plus tard dans une eau-forte en couleur, une nouvelle fois de profil, ses cheveux châtain retenus dans un filet rouge⁶⁰³. La BnF conserve encore ici les différentes étapes de cette gravure en couleur, comme pour un *Portrait de Jean-Raimond Guérard (à l'étude)*⁶⁰⁴, de la même année. Le petit garçon apparaît à nouveau de profil, dans une chemise bleue, les cheveux cette fois-ci lâchés, en train d'écrire sur une feuille de papier. Nous supposons que Jean-Raimond Guérard est également l'enfant

⁵⁹⁷ Fig. 31. Henri Guérard, *Le grand bouquet*, d'après Eva Gonzalès, 1888. Annexes, p. 148.

⁵⁹⁸ Fig. 32. Henri Guérard, *Le petit bouquet*, d'après Eva Gonzalès, 1888. Annexes, p. 149.

⁵⁹⁹ Fig. 34. Henri Guérard, *Pêches et raisins*, d'après Eva Gonzalès, 1889. Annexes, p. 151.

⁶⁰⁰ Cat. 19. Eva Gonzalès, *Pêches et raisins*, vers 1871-1872. Annexes, p. 42.

⁶⁰¹ Fig. 37. Henri Guérard, *Dans les blés*, d'après Eva Gonzalès, 1890. Annexes, p. 154.

⁶⁰² Fig. 61. Henri Guérard, *Portrait de Jean-Raimond Guérard (de profil gauche)*, 1889. Annexes, p. 178.

⁶⁰³ Fig. 62. Henri Guérard, *Portrait de Jean-Raimond Guérard au filet*, 1890. Annexes, p. 179.

⁶⁰⁴ Fig. 63. Henri Guérard, *Portrait de Jean-Raimond Guérard (à l'étude)*, 1890. Annexes, p. 180.

représenté dans l'estampe *Honfleur (enfant sur les rochers)*⁶⁰⁵, gravée en 1891. Coiffé d'un béret, le petit garçon est couché sur des rochers, au bord de l'eau, contemplant l'horizon. Henri Guérard capte à chaque fois le visage, l'attitude ou la silhouette de son fils dans des œuvres pleines de finesse, de retenue et de sensibilité.

Ce 6 mai 1883, par sa mort, Eva Gonzalès laisse un époux et un artiste désœuvré. La vie de Guérard bascule. Il perd sa femme, sa source d'inspiration. Pour se souvenir de son visage, il réalise, un an après sa mort, le portrait célèbre que Manet avait fait d'elle en 1870⁶⁰⁶ et sur lequel nous nous pencherons dans une prochaine partie. Ce portrait repris par le graveur intégrera les illustrations de l'ouvrage d'Edmond Bazire consacré à *Manet*⁶⁰⁷. Toujours d'après lui, Guérard grave *Eva Gonzalès, profil tourné à gauche*⁶⁰⁸, la copie d'une esquisse prise rapidement par Édouard Manet, montrant, à l'aide de simples traits, le profil de la jeune femme, sa chevelure dense et son nez aquilin. D'après son ami le peintre-graveur Norbert Goeneutte, Guérard exécute *Tête de femme, Eva Gonzalès*⁶⁰⁹. Vue en légère plongée et désaxée vers la droite, la jeune femme, de profil, semble perdue dans ses pensées, soucieuse. Vêtue d'un corsage dont le col remonte jusqu'au cou, sa longue chevelure retenue sagement dans un chignon bas, cette œuvre est d'une extrême douceur et d'une grande finesse. Une étude que Guérard grave à nouveau d'après Goeneutte, *Profil de femme vers la droite et griffonnements*⁶¹⁰, semble également être un portrait de sa défunte épouse. Son corps vu de dos, suggéré par de légers tracés, sa tête vue de profil, finement détaillée, les cheveux coiffés en de larges nattes et retenus en chignon, s'agit-il ici d'Eva Gonzalès ? Nous ne sommes pas les seuls à le penser, puisque Claude Roger-Marx, dans son ouvrage consacré à l'artiste, clôt l'un de ses chapitres par une reproduction de ce visage⁶¹¹.

Comme le fit un an plus tôt la sœur cadette d'Eva Gonzalès, Henri Guérard se présente au Salon de 1888 comme son élève, soit cinq ans après sa mort (Fig. XXIX.). Eva Gonzalès n'a jamais été le professeur de Guérard, mais la présenter comme telle témoigne du rôle et de la répercussion que celle-ci a pu jouer dans sa carrière et son œuvre.

⁶⁰⁵ Fig. 72. Henri Guérard, *Honfleur (enfant sur les rochers)*, 1891. Annexes, p. 189.

⁶⁰⁶ Fig. 18. Henri Guérard, *Portrait de Mademoiselle Eva Gonzalès*, d'après Manet, 1884. Annexes, p. 135.

⁶⁰⁷ Edmond BAZIRE, *Manet*, op. cit.

⁶⁰⁸ Fig. 38. Henri Guérard, *Eva Gonzalès, profil tourné à gauche*, d'après Manet, œuvre non datée. Annexes, p. 155.

⁶⁰⁹ Fig. 39. Henri Guérard, *Tête de femme, Eva Gonzalès*, d'après Goeneutte, œuvre non datée. Annexes, p. 156.

⁶¹⁰ Fig. 40. Henri Guérard, *Profil de femme vers la droite et griffonnements*, étude d'après Goeneutte, œuvre non datée. Annexes, p. 157.

⁶¹¹ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, op. cit., p.26.

GUÉRARD (HENRI), né à Paris, élève de E. Gonzalès.
— Rue Bréda, 15.
1217 — *Bateaux au radoub*; — *Dieppe*.

Fig. XXIX. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1888, Paris, Paul Dupont, 1888, p. 98. Source : Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. 8-Z Le Senne-14183.

Eva Gonzalès n'a été l'épouse de Henri Guérard que quatre années seulement, mais quatre années qui ont eu un impact considérable sur l'œuvre du graveur. À son contact, et par là même au contact des artistes impressionnistes qui l'entouraient, de nouveaux sujets, moins extravagants, de nouveaux horizons, comme le plein air, et une nouvelle forme d'art, le japonisme, se sont ouverts à Guérard. Comme le dit Henri Béraldi dans la biographie du graveur : « elle eut sur le talent de son mari une influence heureuse »⁶¹².

⁶¹² Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 7, op. cit., p. 263.

II. Les sociabilités artistiques d'Eva Gonzalès.

A. Sa formation artistique.

1. Ses premiers pas auprès de Charles Chaplin.

La première partie de cette thèse a montré que le talent artistique d'Eva Gonzalès voit le jour au contact de ses parents esthètes. Sa sœur et elle-même sont élevées dès leurs plus jeunes années dans un esprit ouvert aux rudiments de l'art, de la musique, de la littérature ou même de l'art de la conversation, fondements de l'éducation bourgeoise d'une demoiselle. Mais qu'en est-il, dans cette seconde moitié du XIX^e siècle, de l'enseignement artistique des jeunes filles ? Qu'advient-il de celles qui souhaitent pousser cet enseignement beaucoup plus loin, de celles qui envisagent de poursuivre une carrière artistique ?

L'apprentissage du dessin et de la peinture auprès d'un maître entre dans l'éducation de toute jeune fille appartenant à la bonne société. Mais, paradoxalement, la carrière artistique académique est fermée au sexe féminin jusqu'en 1897, année de l'ouverture aux femmes de l'École des Beaux-Arts de Paris : « Aucun règlement ne les excluait formellement, mais il était admis qu'elles n'y avaient pas leur place »⁶¹³, explique l'historienne de l'art France Nerlich. Jusqu'à cette date, les jeunes femmes ne disposent pas de formation artistique officielle. Elles peuvent apprendre les rudiments de la peinture ou du dessin pour se forger un esprit artistique et attrayant, mais elles ne doivent en aucun cas envisager une carrière, leur destin étant de devenir, pour nombre d'entre elles, épouses et mères. Le critique d'art Léon Lagrange déclare ainsi en 1860 : « La femme peintre ou graveur pourra mener dans l'ombre une existence oubliée, ne jamais se nommer en public, ne jamais paraître aux yeux du monde, et trouver cependant dans l'exercice des beaux-arts des ressources suffisantes pour l'honneur de sa vie »⁶¹⁴. L'apprentissage artistique est, en outre, considéré comme une occupation, une distraction, un art d'agrément pour ces jeunes filles de bonne famille. Peu de possibilités sont donc offertes à celles qui désirent poursuivre une formation approfondie. Faute d'enseignement pris en charge par l'État avant l'ouverture aux femmes de l'École des Beaux-Arts à la fin du siècle, ces jeunes filles se tournent vers les cours particuliers et les ateliers privés.

⁶¹³ France NERLICH, « Ateliers privés. Enjeux et problématiques pour l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans : France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863, op. cit.*, p. 31.

⁶¹⁴ Léon LAGRANGE, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre 1860, p. 34.

Certaines leçons peuvent être dispensées en famille, par un membre artiste. C'est le cas par exemple de Rosa Bonheur, célèbre pour ses peintures animalières. Elle est formée par son propre père, Raimond Bonheur, aux côtés de ses frères, et expose avec eux au Salon. Elizabeth Gardner, future épouse de William Bouguereau, peintre académique, témoigne de cette formation artistique familiale lorsqu'elle parle de son arrivée à Paris en 1864 : « J'avais oublié, si je l'avais jamais su, que les quelques Françaises et les étrangères familières du Salon ou du Quartier Latin, étaient, comme les femmes peintres qui les avaient précédées, les épouses, les sœurs ou les filles de peintres, et que c'était dans les ateliers familiaux qu'elles vivaient et travaillaient »⁶¹⁵.

Mais toutes n'ont pas de lien de parenté avec un peintre. Pour poursuivre leur enseignement artistique, certaines font alors appel à des artistes, pour des cours particuliers. Nous verrons que les Gonzalès le feront avec le deuxième maître de leur fille, Édouard Manet. D'autres femmes artistes ont recours à ce genre d'enseignement, comme Berthe Morisot. Avec ses deux sœurs, Yves et Edma, elle prend des leçons de dessin chez Geoffroy-Alphonse Chocarne. Un apprentissage amateur très bref. Alors que l'aînée, Yves, s'en tient à cette approche artistique et arrête les cours, les deux plus jeunes sœurs, Edma et Berthe, souhaitent les approfondir et réclament les leçons d'un autre professeur : leur choix se porte sur Joseph Guichard, un élève d'Ingres, qui leur inculque un sens de la rigueur dans la composition du dessin. Guichard leur dispense une formation classique et les inscrit au Louvre comme copistes le 19 mars 1858. Elles viennent parfaire leur technique et leur connaissance devant les chefs d'œuvres de l'histoire de l'art. Cependant, les deux jeunes filles sont toujours chaperonnées par leur mère. En effet, comme dans de nombreux autres lieux publics, les jeunes femmes, pas encore mariées, ne peuvent se rendre seules au musée. Elles sont donc toujours accompagnées, comme l'évoque Champfleury dans un article de 1844 : « Il arrive aujourd'hui que la mère [...] apporte son tricot, chasse les donneurs de conseils, et s'émerveille en levant les yeux sur les travaux de la jeune artiste »⁶¹⁶. Reconnaisant en Edma et Berthe Morisot des artistes promises à une carrière professionnelle, Joseph Guichard les recommande alors à Camille Corot qui les initie au plein air, pour lequel elles vont se passionner. Grâce à ces cours particuliers auprès de grands peintres, les deux sœurs tissent autour d'elles un véritable réseau artistique. Au Louvre, en 1859, elles font la connaissance de Félix Bracquemond, autre élève de Guichard et futur grand graveur, ami et collaborateur de

⁶¹⁵ « Mme Bouguereau, Pathfinder », *The New York Times Book Review and Magazine*, 19 février 1922.

⁶¹⁶ J. FLEURY, « Une visite au Louvre », *L'Artiste*, 1844, p. 212.

Henri Guérard, qui leur présentera Henri Fantin-Latour, qui, à son tour, leur présentera Édouard Manet. Elles fréquenteront ainsi pendant leur apprentissage, et même après pour Berthe Morisot, les plus grands artistes de leur temps.

Enfin, les ateliers privés sont une autre alternative pour les jeunes filles souhaitant approfondir leur formation. Ces ateliers ont à l'origine pour but l'apprentissage ou la préparation des garçons au concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts et aux concours organisés par celle-ci et par l'Académie. « Les ateliers d'artistes étaient un lieu d'apprentissage pratique qui préparait à l'École et complétait l'enseignement qui y était dispensé »⁶¹⁷, déclare en effet l'historien de l'art Alain Bonnet, spécialiste de l'enseignement artistique. L'ouverture de leur enseignement au sexe féminin est alors non seulement une source de revenus supplémentaire, et « contribue, en outre, à l'entretien du réseau mondain des artistes car (du moins dans les ateliers les plus prestigieux) les jeunes filles accueillies peuvent être issues d'excellentes familles, et l'on sait à quel point, à cette époque, la sociabilité passe par les femmes »⁶¹⁸, avance Séverine Sofio dans son article sur la formation artistique des jeunes filles dans la première moitié du XIX^e siècle.

Ces ateliers acceptant les femmes ne sont pas nouveaux au milieu du XIX^e siècle. Dès le début du siècle, des peintres prestigieux acceptent déjà de dispenser leurs enseignements aux deux sexes : « Il est frappant de constater que les maîtres les plus prestigieux et les plus courus pour les plasticiennes sont absolument les mêmes que pour les hommes : David, Regnault, Lethière, Girodet sous l'Empire ; Steuben, Gros, Abel de Pujol, Hersent et toujours Regnault dans les années 1820 ; Ary et Henry Scheffer, Ingres, Delaroche et surtout Cogniet sous la monarchie de Juillet »⁶¹⁹, poursuit Séverine Sofio. Vers le milieu du siècle, l'offre se multiplie considérablement. Parmi les ateliers les plus connus qui acceptent les jeunes filles, en plus de Léon Cogniet, nous comptons ceux de Charles Chaplin, d'Alfred Stevens, de Carolus-Duran, de Jean-Jacques Henner, de Léon Bonnat, d'Alexandre Cabanel, ou encore de Henri Gervex, entre autres⁶²⁰.

⁶¹⁷ Alain BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle, La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, op. cit., p. 124.

⁶¹⁸ Séverine SOFIO, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIX^e siècle », dans : France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, op. cit., p. 74.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁶²⁰ Tous ces maîtres sont cités dans l'ouvrage d'Édouard LEPAGE, *Une conquête féministe : Mme Léon Bertaux*, Paris, Imprimerie française J. Dagon, 1911.

Ces ateliers privés sont généralement réservés aux jeunes filles du monde, de milieux bourgeois et aisés, et sont donc dirigés par des peintres auréolés de leurs succès au Salon, et dont la carrière académique est exemplaire. Comme pour les hommes, le choix du maître et de l'atelier est particulièrement important pour l'avenir artistique de la jeune femme : « C'était plus généralement la réputation et le succès personnels des peintres qui rendaient leurs ateliers attractifs. Le titre d'académicien offrait une garantie supplémentaire, en particulier pour les parents inquiets de l'avenir de leur progéniture »⁶²¹, note France Nerlich. Séverine Sofio ajoute, quant à elle, que plus le maître est célèbre, plus son nom ouvre des portes à ses élèves :

« L'entrée dans un atelier est une étape cruciale [...] car le choix du maître conditionne plus ou moins directement toute la suite de la future carrière des candidat(e)s au métier de peintre. [...] Les familles choisissent ainsi le maître dont l'atelier est le plus reconnu. [...] Le choix idéal reste bien sûr, pour les jeunes filles comme pour les jeunes gens, l'atelier d'académicien, dont on suppose (souvent à juste titre) que le nom sera une sorte de "sésame" pour la suite la carrière, que ce soit dans les relations avec l'administration ou au moment d'affronter l'épreuve de la sélection par le jury pour le Salon »⁶²².

Les jeunes femmes postulent donc auprès du maître de leur choix, ou du choix de leurs parents, en lui présentant dessins et croquis réalisés lors de leur apprentissage des arts d'agrément. Si elles sont acceptées, elles s'engagent à venir travailler à l'atelier quotidiennement pendant plusieurs années. Il est utile de préciser que, comme dans les futures Académie Julian et Académie Colarossi, les jeunes femmes doivent payer leurs adhésions deux fois plus cher que les hommes. Cette différence de tarifs est-elle mise en place pour tenter de lutter contre l'abandon d'étudiantes désireuses de fonder une famille ? L'éducation artistique d'une femme étant par conséquent onéreuse, nous comprenons pourquoi, généralement, seules les jeunes filles issues de familles relativement aisées peuvent se permettre de suivre une formation artistique poussée.

Avant l'atelier de Charles Chaplin, dans lequel Eva Gonzalès sera formée, celui de Léon Cogniet⁶²³ est sans doute l'un des plus célèbres, ouvert aux femmes, dès le milieu du XIX^e

⁶²¹ France NERLICH, « Ateliers privés. Enjeux et problématiques pour l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans : France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863, op. cit.*, p. 31.

⁶²² Séverine SOFIO, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIX^e siècle », dans : France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863, op. cit.*, p. 73.

⁶²³ Michaël VOTTERO, « "Le cri de la conscience" : Léon Cogniet et ses ateliers », *Image de l'artiste*, sous la direction d'Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires contemporains, nouvelle série - 4 - mis en ligne le 3 avril 2012 / Michaël VOTTERO, « Autour de Léon Cogniet et Charles Chaplin, la formation des femmes peintres sous le Second Empire », *Histoire de l'art*, numéro 63, octobre 2008, p. 57-66.

siècle. Léon Cogniet est un peintre néoclassique et romantique. Formé à l'École des Beaux-Arts de Paris aux côtés de Delacroix et de Géricault, il reçoit le Prix de Rome en 1817 et débute la même année au Salon. Parallèlement à son activité artistique, il enseigne la peinture et le dessin au lycée Louis-le-Grand, à l'École Polytechnique, ainsi qu'à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il tient enfin un atelier privé dans lequel sont formés des artistes réputés, tels que Léon Bonnat et Ernest Meissonier, mais aussi des artistes femmes. Le choix de donner un enseignement aux jeunes filles revient à sa première élève, sa propre sœur Marie-Amélie. C'est elle qui encadre les cours dispensés à l'atelier pour femmes de son frère. En effet à cette époque, il est courant que les peintres confient à d'anciennes élèves la charge d'assurer les cours pour femmes. Léon Cogniet, comme Charles Chaplin, ne vient finalement que ponctuellement suivre, corriger et conseiller les travaux des jeunes filles. « De temps en temps, le maître vient superviser les travaux en cours et conseiller les élèves »⁶²⁴, indique en effet Séverine Sofio. La deuxième femme à avoir secondé Léon Cogniet dans cet enseignement est une autre de ses élèves, Caroline Thévenin, qui devient sa femme en 1865. La sœur et la femme de l'artiste immortalisent l'enseignement donné par Cogniet dans leurs propres œuvres, avec *l'Intérieur de l'atelier de Léon Cogniet*⁶²⁵ de Marie-Amélie, réalisé en 1831, et *l'Académie de peinture pour jeunes filles* (Fig. XXX.) de Caroline Thévenin en 1836. Nous observons à travers ces toiles le style d'enseignement proposé, un enseignement reposant essentiellement sur la copie : des copies de sculptures antiques, des copies de gravures, mais aussi de tableaux. Outre l'étude du modèle nu, l'ensemble des enseignements artistiques offert aux hommes à l'École des Beaux-Arts de Paris est alors accessible aux femmes chez Léon Cogniet. Des témoignages écrits permettent également de comprendre l'atmosphère de cet atelier pour jeunes filles, comme le journal de Marie-Edmée Pau, venue étudier chez Cogniet en juin 1865. Elle écrit :

« M. Léon Cogniet, mon professeur, est venu au cours pour la quatrième fois depuis mon arrivée. [...] On tremble tant soit peu, lorsque la première porte de l'atelier s'ouvre, et quand il s'arrête sur le seuil de la seconde, on entendrait voler une mouche. Alors je me retourne, et je vois près de moi un homme de taille moyenne, à cheveux gris, des traits fins, le regard et le front d'un homme supérieur. Il examine le modèle, puis vient s'asseoir devant chaque étude tour à tour »⁶²⁶.

⁶²⁴ Séverine SOFIO, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIX^e siècle », dans : France NERLICH, Alain BONNET (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863, op. cit.*, p. 75.

⁶²⁵ Marie-Amélie Cogniet, *Intérieur de l'atelier de Léon Gogniet*, 1831, huile sur toile, dimensions inconnues, Musée des Beaux-Arts d'Orléans.

⁶²⁶ M.-E. PAU, *Le Journal de Marie-Edmée*, « 14 juin 1865 », Paris, Plon, 1876, p. 290.

Le rôle de Léon Cogniet demeure donc central dans l'enseignement artistique des jeunes filles, son atelier formant, avec celui de Charles Chaplin, le plus grand nombre de femmes peintres dans les années 1840-1860.



Fig. XXX. Caroline Thévenin-Cogniet, *Académie de peinture pour jeunes filles*, 1836, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation actuelle inconnue. Source : <http://figurationfeminine.blogspot.fr/>

Alfred Stevens, ami de la famille Morisot, mais aussi de la famille Gonzalès, crée lui aussi des cours pour dames. Ses élèves, certaines très connues, comme Sarah Bernhardt, travaillent dans un atelier situé juste en-dessous de celui du maître, qui descend voir leurs œuvres en fin d'après-midi⁶²⁷. Nous comprenons ainsi son intérêt pour la formation artistique d'Eva Gonzalès, puisqu'il lui présentera son second maître, Édouard Manet. Mais avant de fréquenter l'atelier de cet artiste, Eva Gonzalès fait ses premières armes dans l'atelier pour femmes d'un autre grand peintre de l'époque, dont la renommée de l'enseignement est égale à celle dispensée par Léon Cogniet : Charles Chaplin (1825-1891)⁶²⁸ (Fig. XXXI.). Celui-ci deviendra non seulement le premier maître d'Eva Gonzalès, mais également l'un de ses plus fervents défenseurs.

⁶²⁷ François BOUCHER, *Alfred Stevens*, Paris, Rieder, 1930, p. 31.

⁶²⁸ Michaël VOTTERO, « Autour de Léon Cogniet et Charles Chaplin, la formation des femmes peintres sous le Second Empire », *op. cit.* / Adeline GERMOND, « Charles J. Chaplin, la vie et l'œuvre 1847-1870 », *Le Journal des arts*, numéro 328, 25 juin - 8 juillet 2010, p. 33.



Fig. XXXI. Atelier Nadar, *Charles Chaplin*, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-238 (2).

Charles Chaplin naît le 8 juin 1825 à Andelys, dans l'Eure. Il est le fils de Jean Chaplin, courtier en œuvre d'art d'origine anglaise, et d'Olimpe Adelle Moisy, d'origine normande. En 1839, il entre dans l'atelier de Michel-Martin Drölling fils, peintre néoclassique d'histoire et portraitiste. Le 1^{er} octobre 1840, Chaplin intègre l'École des Beaux-Arts sur présentation de son maître. Il fait ses débuts cinq ans plus tard au Salon, et y exposera jusqu'à la fin de sa vie. Le peintre reçoit une médaille de troisième classe en 1851, une de seconde classe en 1852, et enfin une médaille d'honneur en 1865. Il est fait Chevalier de la Légion d'honneur la même année. Chaplin se fait donc « un nom » dans le domaine de l'art, et reçoit de nombreuses commandes de l'État, des portraits comme des panneaux décoratifs.

Il est connu dès les années 1850 pour ses peintures de genre, mais aussi ses portraits de jeunes femmes, qui lui permettent de jouir d'une popularité grandissante chez les bourgeoises et aristocrates parisiennes, dont il fait les portraits, mais surtout chez l'Impératrice Eugénie, amatrice de son art très féminin.

Chaplin est aussi souvent assimilé aux artistes du XVIII^e siècle, de par sa palette légère, ses corps langoureux, la pâleur de ces nus, comme s'ils étaient blanchis à la poudre de riz, ses nombreuses représentations d'épaules et de poitrines, ses jeunes filles en fleurs. Ces caractéristiques sont visibles dans des œuvres telles que *Le Nid d'oiseau*⁶²⁹, *Bulles de savon*⁶³⁰, *Deux jeunes filles au bain*⁶³¹, ou encore *Jeune fille au nid*⁶³². Les dominantes de blancs, de gris et de roses, ses couleurs de prédilection, ses atmosphères vaporeuses, mais aussi les robes de ses modèles, rappellent également la mode du siècle précédent, celle que l'on peut voir dans les œuvres de Fragonard, mais aussi de François Boucher. C'est d'ailleurs à ce peintre que Chaplin est souvent rattaché, comme le note Théodore Véron en 1876 : « Ah ! Bien heureuses et intelligentes les jolies jeunes filles et belles femmes qui se font peindre par ce poète du charme et de la grâce. [...] Il y a bien longtemps que j'étudie et admire la bonne peinture, mais c'est toujours Chaplin qui m'attire et me séduit entre toutes ces toiles de mérite. Ce Boucher moderne est plus agréable, plus attrayant que l'ancien. »⁶³³. Nous comprenons donc l'attrait de l'Impératrice Eugénie pour le peintre, elle qui s'est fait représenter en Marie-Antoinette par Winterhalter en 1854⁶³⁴. Sa manière de peindre évoque le siècle précédent, mais Chaplin y ajoute la modernité de son époque. Il peint la femme moderne, celle de son temps. Il s'impose ainsi comme le peintre de l'élégance et de la délicatesse féminine, en réussissant à retranscrire le charme des regards et des sourires fugaces de ses modèles.

Les portraits de femmes représentent une grande part de sa production, mais il s'adonne aussi à la scène de genre pendant les années 1850. Ses sujets de prédilection sont les activités féminines : le repos, la toilette, la musique, la lecture, le soin aux animaux... Si les thèmes rejoignent une certaine vision stéréotypée de l'époque, nous pouvons nous demander si ce ne sont pas des prétextes à rendre la grâce féminine jusque dans les gestes quotidiens. Ces différents thèmes, nous les retrouverons dans l'œuvre de ses élèves, et notamment dans l'œuvre d'Eva Gonzalès.

⁶²⁹ Fig. 195. Charles Chaplin, *Le Nid d'oiseau*, 1860. Annexes, p. 313.

⁶³⁰ Fig. 199. Charles Chaplin, *Bulles de savon*, 1864. Annexes, p. 317.

⁶³¹ Fig. 200. Charles Chaplin, *Deux jeunes filles au bain*, 1864. Annexes, p. 318.

⁶³² Fig. 202. Charles Chaplin, *Jeune fille au nid*, 1869. Annexes, p. 320.

⁶³³ Théodore VERON, *Le Salon de 1876 : mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Poitiers, Théodore Véron, 1876, p. 192.

⁶³⁴ Franz Xaver Winterhalter, *L'Impératrice Eugénie*, 1854, huile sur toile, 92,7 x 73,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.

Parallèlement à cette activité de portraitiste, Chaplin est paysagiste, mais aussi peintre décorateur, maîtrisant à la fois le pastel, l'aquarelle, la sanguine, la peinture à l'huile ou encore l'eau-forte. Il peut exercer son art sur tout type de support, de la toile jusqu'à la céramique. C'est l'ensemble de ces techniques qu'il souhaite enseigner aux femmes, car, au-delà de son métier de peintre, Chaplin est un homme engagé en faveur de l'indépendance artistique féminine, et dispense des cours particuliers dès les années 1850. Son atelier pour femmes, qui ouvre ses portes en octobre 1866 au-dessus de son appartement, dans l'hôtel particulier du 23, rue de Lisbonne, à Paris, reprend l'étude d'après copie comme chez Léon Cogniet. S'ajoutent à cet apprentissage traditionnel et à la pratique de la peinture à l'huile différents types d'enseignements dignes d'une véritable académie. L'historien de l'art Eugène Müntz déclare dans la *Chronique des arts* du 31 mai 1873 :

« La femme est un être spontané, impressionnable et nerveux, il ne faut lui demander la recherche de la pensée, mais seulement la notation des impressions et des sensations qu'elle éprouve. [...] Les femmes fidèles à leurs instincts, s'attachent de préférence aux genres faciles, exigeant de l'élégance plutôt que de l'énergie et de l'invention : l'aquarelle, la miniature, la peinture sur porcelaine »⁶³⁵.

Mais Chaplin ne se contente pas d'enseigner ces techniques traditionnelles à ses élèves. Les jeunes filles s'exercent, dans son atelier, à l'aquarelle et à l'émail, bien sûr, mais surtout à l'étude d'après le modèle nu féminin, véritable nouveauté dans les ateliers pour femmes de cette époque. Cependant, encore une fois pour des raisons de convenance, Chaplin laisse le soin à l'une de ses anciennes élèves, Miss Besley, de surveiller ce cours. Il veut remédier à cette absence d'étude de modèles chez les jeunes filles pour leur ouvrir ainsi de nouvelles possibilités artistiques. L'étude du modèle, qui est marginale dans la formation des femmes jusqu'à ce qu'elle soit appliquée dans l'atelier de Chaplin, sera, quelques années plus tard, au centre de l'enseignement de l'Académie Julian et de l'Académie Colarossi.

À partir des années 1870, les lieux d'enseignements artistiques pour femmes se multiplient. Le directeur de l'Académie Julian, Rodolphe Julian, ouvre une classe pour femmes dès 1875. Il ne s'agit plus d'un lieu mondain dans lequel se retrouvent les jeunes filles de bonnes familles, mais un lieu de travail où les jeunes femmes sont vêtues de blouses et de tabliers. Nous l'observons dans l'œuvre de Marie Bashkirtseff, *L'Atelier de femmes dirigé par M.*

⁶³⁵ Eugène MUNTZ, *Chronique des arts*, n° 22, 31 mai 1873.

*Julian*⁶³⁶. La distraction disparaît au profit d'un véritable apprentissage pour devenir peintre. Les jeunes apprenties y profitent de l'enseignement de maîtres importants, comme Gustave Boulanger, Jules Lefebvre ou encore William Bouguereau. L'Académie Colarossi, quant à elle, est une école artistique fondée en 1870, par le sculpteur italien Filippo Colarossi, et également ouverte aux femmes. Camille Claudel figure parmi les femmes artistes célèbres qui fréquentent cette académie. Ces deux écoles proposent un enseignement semblable à celui de l'École des Beaux-Arts, qui n'ouvrira ses portes aux femmes, comme nous l'avons déjà dit, qu'en 1897.

Le journaliste dit « Tout-Paris », qui n'est autre qu'Octave Mirbeau, sur lequel nous reviendrons par la suite⁶³⁷, écrit dans *Le Gaulois* du 16 janvier 1888 :

« MM. les membres du jury de peinture m'en voudront peut-être de cet article ; j'en sais plusieurs qui fulminent contre l'envahissement des femmes dans la peinture, et qui sont toujours prêts à refuser [...] un tableau signé par une femme ; mais il faut que ces messieurs en prennent leur parti. Je sais bien que c'est très vexant de voir des portraits ou des tableaux traités par des pinceaux tels que ceux de Mmes Jacquemart, Henriette Brown, Louise Abbéma et beaucoup d'autres ; mais je ne vois pas pourquoi les femmes ne tiendraient pas aussi bien leur place en art qu'en littérature [...] »⁶³⁸.

Et si un artiste a particulièrement contribué à cette déferlante féminine en peinture, c'est bien Charles Chaplin. La plupart de ses élèves se tournent vers les scènes de genre. Tout comme leur maître, les œuvres de ces jeunes femmes sont empreintes de féminité : elles peignent en effet la femme de leur époque, mais aussi la maternité, l'enfance, et, dans la majorité de leurs œuvres, nous remarquons une absence de la figure masculine. *Le Gaulois* déclare encore que sans des enseignements spéciaux, grâce auxquels la vraie personnalité des élèves ressortirait, au lieu de reproduire un genre exclusif à chaque atelier, comme la représentation de la femme dans celui-ci, « une élève de Chaplin ne fera jamais que du Chaplin, et ainsi de même pour chaque atelier où le maître, forcément, ne peut produire que de pâles reflets de sa manière »⁶³⁹. Ainsi lorsque l'une des élèves de Chaplin, Marie Nicolas, présente au Salon de 1881 le tableau intitulé *Qui vivra verra*⁶⁴⁰, conservé aujourd'hui au musée Denon de Chalon-sur-Saône, les critiques regrettent son manque d'originalité. L'un d'entre eux écrit : « À la

⁶³⁶ Marie Bashkirtseff, *L'Atelier de femmes dirigé par M. Julian*, 1881, huile sur toile, dimensions inconnues, Dnipropetrovsk State Art Museum.

⁶³⁷ III. A. 2. L'appui des défenseurs et promoteurs de la peinture moderne, p. 319-322.

⁶³⁸ TOUT-PARIS, « Femmes et jeunes filles peintres », *Le Gaulois*, 16 janvier 1888, p. 2.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Fig. 208. Marie Nicolas, *Qui vivra verra*, 1881. Annexes, p. 326.

coloration gracieuse de cette enfant, à l'esprit de la composition, je reconnais l'école de M. Chaplin. [...] Je désire vivre pour voir Mme Nicolas acquérir un peu plus d'indépendance. Il faut écouter les maîtres ; mais il ne faut jamais les imiter d'aussi près, car alors on n'atteint jamais la qualité la plus désirable chez l'artiste : la personnalité »⁶⁴¹.

Certaines vont néanmoins concilier, dans leurs œuvres, l'influence du maître et leur propre personnalité, et vont connaître le succès, à l'image de Henriette Browne, Louise Abbéma, Madeleine Lemaire, Mary Cassatt, et enfin Eva Gonzalès. Cette dernière les a-t-elle côtoyées dans l'atelier du peintre ? Étaient-elles élèves en même temps qu'elle ?

Henriette Browne, de son vrai nom Sophie de Bouteiller, est l'une des premières femmes peintres orientalistes. Elle reçoit les premières leçons de peinture de Charles Chaplin en 1851. C'est dans son atelier, grâce à l'étude de la figure nue notamment, qu'elle parvient à acquérir la formation nécessaire pour s'engager dans une carrière professionnelle. Elle épouse Jules de Saux en 1853, et débute au Salon cette même année sous le pseudonyme d'Henriette Browne. Deux ans plus tard, lors de l'Exposition universelle de 1855, les critiques sont agréablement surpris par ses œuvres. Nous pouvons lire dans la *Revue universelle des arts* : « Quant à Mademoiselle Browne, je dois avouer avoir eu de la peine à me persuader que les quatre tableaux catalogués sous son nom sortissent réellement de l'atelier d'une femme. Ils ont un feu, une hardiesse, un jeu de brosse, surprenants et extraordinaires pour la délicatesse et la mignardise présumées d'une main féminine »⁶⁴². Car c'est en s'éloignant des thèmes et des coloris chers à Chaplin, et en abordant un sujet généralement traité par les hommes, celui de l'Orient, qu'Henriette Browne devient célèbre. Grâce à son époux, Jules de Saux, secrétaire du comte Walewski, militaire, diplomate et homme politique, elle est l'une des rares femmes de l'époque à visiter les pays orientaux. Dans ses œuvres orientalistes, même si elle reprend de Chaplin l'évocation du monde de l'enfance, comme dans *Une salle de classe turque*⁶⁴³, dans laquelle plusieurs enfants assis par terre, un turban sur la tête, étudient des écrits aux côtés d'un maître qui apparaît à l'arrière-plan, dans l'obscurité, elle se détourne du maître dans sa technique, précise et colorée, qui ne ressemble en rien à celle de Chaplin, à ses coloris pastels et à ses atmosphères vaporeuses. Néanmoins, nous retrouvons l'influence du maître

⁶⁴¹ SAINT-JUIRS, *L'exposition des Beaux-Arts, Salon de 1881*, Paris, Paris librairie d'Art - Ludovic Baschet, 1881, p. 170.

⁶⁴² « Lettres sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts, à Paris », *Revue universelle des arts*, septembre 1855, p. 458.

⁶⁴³ Fig. 209. Henriette Browne, *Une salle de classe turque*, 1870. Annexes, p. 327.

dans d'autres œuvres, comme dans *Une jeune fille écrivant*⁶⁴⁴, réalisée vers 1870, et aujourd'hui conservée au Victoria and Albert Museum de Londres. Les thèmes chers à Chaplin sont rassemblés dans cette toile : le monde de l'enfance avec la petite fille, les natures mortes et les fleurs, l'oiseau, mais aussi le thème de la lecture et de l'écriture. Nous retrouvons ces différents sujets dans des œuvres de maîtres telles que *Jeune Fille au livre*⁶⁴⁵, montrant une demoiselle debout, de profil, dans une robe de satin grise, lisant un livre à la couverture rouge, *La grande sœur*⁶⁴⁶, dans laquelle une jeune femme dans une robe de satin rose poudré, assise de profil, une charlotte sur la tête, lit un livre à la petite fille qui apparaît à ses côtés, mais aussi *La jeune fille aux colombes*⁶⁴⁷, figurant une jeune femme entourée de colombes dans un espace champêtre, portant un panier et un chapeau comme si elle revenait de promenade.

Louise Abbéma⁶⁴⁸, quant à elle, fille unique et choyée, est très tôt portée vers l'art. C'est tout d'abord avec un ami de ses parents que la jeune femme entame sa formation artistique. En effet, Louis Devedeux, artiste orientaliste assez méconnu, lui enseigne les rudiments du dessin, jusqu'à sa réquisition en 1870 pour partir combattre les Prussiens. La jeune fille est alors privée de son premier maître. C'est donc en autodidacte qu'elle s'initie à la peinture à l'huile, en allant copier les chefs d'œuvres au musée du Louvre, toujours accompagnée de sa mère. Mais en 1873, Louise Abbéma ressent le besoin de profiter à nouveau des conseils d'un maître : il s'agira de Charles Chaplin. La jeune femme ne tire malheureusement aucun bénéfice de cet apprentissage, sa peinture étant trop éloignée de celle de Chaplin, académique, voluptueuse, aux couleurs douces et délicates. La journaliste Séverine relate ainsi en 1903 l'arrivée de son amie dans l'atelier du grand peintre :

- « Et elle entra chez Chaplin. Là, dès le début, les bonnes camaraderies se manifestèrent. Louise Abbéma, ayant copié le modèle tel qu'elle le voyait, à son idée, enfin, l'atelier tout entier derrière son dos, se réjouissant de la réprimande que le patron allait infliger à cette brutale, non affiliée, non servile, prenant, de la manière du maître, ce qu'elle en trouvait bon, laissant le reste. Chaplin arriva, s'arrêta devant l'esquisse de la débutante.
- Ça, mon enfant, c'est du Manet...
- Les élèves, en chœur, s'esclaffèrent. Alors, le peintre, insistant :

⁶⁴⁴ Fig. 210. Henriette Browne, *Une jeune fille écrivant*, vers 1870. Annexes, p. 328.

⁶⁴⁵ Fig. 194. Charles Chaplin, *Jeune fille au livre*, vers 1857. Annexes, p. 312.

⁶⁴⁶ Fig. 201. Charles Chaplin, *La grande sœur*, 1865-1870. Annexes, p. 319.

⁶⁴⁷ Fig. 203. Charles Chaplin, *La jeune fille aux colombes*, 1874. Annexes, p. 321.

⁶⁴⁸ Tristan CORDEIL, *Louise Abbéma, itinéraire d'une femme peintre et mondaine*, Mémoire de Master 1 sous la direction de M. Dominique DUSSOL, Université de Pau et des pays de L'Adour, 2013.

- Oui, j'ai dit du Manet, c'est-à-dire quelque chose de beau ! Vous autres, les malignes, vous ferez à perpétuité des chaplinades, des demoiselles en rose, avec des tourterelles et des rubans bleus ! Elle, cette petite, ira plus loin, beaucoup plus loin...c'est une personelle »⁶⁴⁹.

Peut-être Chaplin reconnaît-il en elle le talent et la personnalité qu'avait son ancienne élève, Eva Gonzalès, qui avait quitté son atelier six ans plus tôt pour se tourner vers la peinture moderne, avec comme second maître Édouard Manet... Louise Abbéma quitte l'atelier de Chaplin quelques mois seulement après y être entrée. C'est finalement au Louvre qu'elle rencontre Carolus-Duran, qui vient justement d'ouvrir, quai Voltaire⁶⁵⁰, un atelier de peinture pour femmes, qu'il anime avec un autre peintre, Jean-Jacques Henner. Louise Abbéma y entre dans le courant de l'année 1873, et expose pour la première fois au Salon un an plus tard. Malgré son court passage dans l'atelier de Chaplin, celui-ci a-t-il eu une influence sur son travail ? Il semblerait que ce maître l'ait inspirée dans la réalisation de panneaux décoratifs. C'est le cas d'un panneau exécuté par l'artiste en 1893, représentant une allégorie de *La Musique*⁶⁵¹. Une jeune musicienne, assise sur un nuage, joue du violon. L'influence de Chaplin, vingt ans après le bref passage de la jeune femme dans son atelier, se remarque dans la touche crémeuse, les couleurs tendres et claires, que nous observons dans la version aquarellée de l'œuvre, et dans ce style académique, digne du « Boucher moderne ». L'œuvre de son élève se rapproche de son *Allégorie de la nuit*⁶⁵², peinte en 1874, dans laquelle une jeune femme dort à point fermé sur un nuage porté par un petit *putto*, et enveloppé par la Nuit. L'œuvre de Louise Abbéma peut également s'apparenter à l'allégorie de *L'Architecture*⁶⁵³, exécutée par Chaplin en 1862, dans laquelle une femme est encore une fois allongée sur un nuage, et lit un plan qu'un petit *putto* lui tend. Mais l'élève ne s'est jamais spécialisée dans une quelconque technique, créant autant de portraits que de panneaux décoratifs, d'illustrations, d'éventails ou de dessins publicitaires, sur des thèmes et supports variés, comme l'enseignait finalement Charles Chaplin dans son atelier.

Une autre de ses élèves, Madeleine Lemaire⁶⁵⁴, deviendra une femme d'influence dans le monde culturel et artistique de la fin du XIX^e siècle. Formée tout d'abord par sa tante, Jeanne-

⁶⁴⁹ SEVERINE, *La Femme Française*, n°8, 22 mars 1903, p. 298.

⁶⁵⁰ Dominique BONA, *Berthe Morisot : le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 28.

⁶⁵¹ Fig. 211. Louise Abbéma, *La Musique*, 1893. Annexes, p. 329.

⁶⁵² Fig. 204. Charles Chaplin, *Allégorie de la nuit*, 1874. Annexes, p. 322.

⁶⁵³ Fig. 198. Charles Chaplin, *L'Architecture*, 1862. Annexes, p. 316.

⁶⁵⁴ Bernard GRASSIN-CHAMPERNAUD, *Femmes peintres et salons au temps de Proust, de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot*, catalogue de l'exposition du musée Marmottan Monet, Paris, Hazan, 2010.

Mathilde Herbelin, miniaturiste connue⁶⁵⁵, Madeleine Lemaire devient l'élève de Chaplin et expose pour la première fois au Salon à dix-neuf ans, en 1864. Elle se spécialise dans les scènes de genre, dans le goût du XVIII^e siècle et de Chaplin, et surtout dans les natures mortes et les fleurs. Nous remarquons l'influence du maître, de ses coloris et de ses sujets, dans des œuvres telles que *La Volupté*⁶⁵⁶, figurant une jeune femme allongée nue sur un lit de satin, entourée de ses effets personnels, ou *Un moment musical*⁶⁵⁷, représentant une autre jeune femme jouant un air de musique à un perroquet. Ces deux toiles se rapprochent, dans les coloris, les effets satinés des tissus mais aussi les sujets traités, de certaines œuvres de Chaplin telles que *Dans les Rêves*, ou *Après le bal masqué*⁶⁵⁸, montrant une femme à moitié nue, couchée sur du satin, comme si elle s'était endormie en se déshabillant après une soirée au bal, son éventail et son masque posés à côté d'elle, ou *La Jeune fille aux colombes*, citée précédemment (Fig. 203.). En 1879, Madeleine Lemaire est membre titulaire à la création de la Société des aquarellistes français, où elle expose ses œuvres pendant de nombreuses années, et est nommée professeur de dessin au Muséum d'Histoire Naturelle en 1899. Elle est également vice-présidente du jury du prix Femina⁶⁵⁹ en 1906, et devient Chevalier de la Légion d'honneur la même année, fait rarissime pour une femme à cette époque. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la société se reçoit essentiellement dans des salons, souvent tenus par des femmes de la haute société, influentes et reconnues. C'est le cas de Madeleine Lemaire. Elle tient salon dans son hôtel particulier du 31, rue de Monceau, et reçoit aussi bien l'aristocratie que de jeunes artistes et des célébrités de la scène, de la littérature ou de la politique. Féministe, elle lutte également pour que les femmes peintres soient reconnues comme leurs condisciples masculins. Bien qu'artiste elle-même, Madeleine Lemaire apparaît donc surtout comme celle qui a su perpétuer l'enseignement de Charles Chaplin. Elle est ainsi à l'origine de la création de l'Université des arts qui ouvre rue de La Boétie en 1908, afin d'« offrir aux femmes et aux jeunes filles du monde, un centre d'art où elles pourront étudier

⁶⁵⁵ Jeanne-Mathilde Herbelin est une peintre miniaturiste, qui expose au Salon de 1840 à 1877, essentiellement des portraits et des études d'après Velasquez, Rembrandt et Van Dyck. Elle obtient une médaille de 2^e classe en 1844, une médaille de 1^{ère} classe en 1847 et 1848 puis une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1855. Elle tient un Salon très fréquenté par la société des arts et des lettres de l'époque, dont elle peignait la plupart de ses représentants. Elle réalise ainsi le portrait de son ami Eugène Delacroix en 1857 (Paris, musée Eugène Delacroix).

⁶⁵⁶ Fig. 212. Madeleine Lemaire, *La Volupté*, œuvre non datée. Annexes, p. 330.

⁶⁵⁷ Fig. 213. Madeleine Lemaire, *Un moment musical*, œuvre non datée. Annexes, p. 331.

⁶⁵⁸ Fig. 205. Charles Chaplin, *Dans les rêves*, ou *Après le bal masqué*, vers 1886. Annexes, p. 323.

⁶⁵⁹ Le prix Femina est un prix littéraire créé en 1904 par des collaboratrices du magazine féminin *La Vie heureuse*, sous la direction de la poétesse Anna de Noailles. Contrairement au prix Goncourt à l'époque, qui ne consacre que les hommes, le prix Femina récompense autant les hommes que les femmes pour leurs œuvres de langue française écrites en prose ou en poésie. Sa particularité est d'être dirigé par un jury entièrement composé de femmes.

la peinture, non plus en amateurs, mais en véritables artistes soucieuses d'acquérir la science indispensable au peintre et de former à bonne école leur goût »⁶⁶⁰. Elle réalisera en 1885 un portrait de son maître à l'eau-forte (Fig. XXXII.).



Fig. XXXII. Madeleine Lemaire, *Portrait de Charles Chaplin*, 1885, eau-forte, dimensions inconnues, Collection particulière. Source : <https://lequichotte.wordpress.com/>

Enfin, nous ne pouvons parler des élèves de Charles Chaplin sans évoquer l'une des plus connues, dont l'œuvre perdurera dans le temps : Mary Cassatt⁶⁶¹. Cette artiste naît en 1845 à Allegheny, en Pennsylvanie. Elle est la fille d'un riche banquier américain, d'origine française. Sa famille s'installe à Paris en 1851, puis en Allemagne de 1853 à 1855, avant de retourner en Pennsylvanie où elle suit les cours de la Pennsylvania Academy of Fine Arts de 1861 à 1865. En 1866, à la fin de la Guerre de Sécession, elle est une des premières artistes de son pays à quitter l'Amérique pour Paris afin d'y parfaire sa formation artistique. Katherine Cassatt, sa mère, l'aide à s'installer dans la capitale française, puis, après quelques mois, retourne à Philadelphie. Avec sa meilleure amie, Eliza Haldeman, qui avait étudié avec elle à

⁶⁶⁰ J. SAINT-ALBAN, « L'Université des arts », *Le Gaulois du dimanche*, 30-31 mai 1908, n. p.

⁶⁶¹ Achille SEGARD, *Mary Cassatt : un peintre des enfants et des mères*, Paris, P. Ollendorff, 1913 / Nancy MOWLL MATHEWS, *Mary Cassatt : A life*, Yale University Press, 1998 / Michel MELOT, *Mary Cassatt, Impressions*, Paris, Le Passage, 2005.

l'Académie de Pennsylvanie, la jeune femme découvre Paris, ses peintres, ses expositions. Ne pouvant intégrer l'École des Beaux-Arts, Mary Cassatt devient élève de Jean-Léon Gérôme, peintre académique célèbre de l'époque, et reçoit ses cours particuliers. Grâce à lui, elle obtient l'autorisation de copier les chefs-d'œuvres du Louvre. Mais après quelques mois passés auprès de Gérôme, elle décide de rejoindre Eliza pour intégrer l'atelier de Charles Chaplin. Après cinq années passées à dessiner des sculptures et à copier des œuvres d'art, c'est l'étude du modèle nu féminin qui pousse en effet les deux jeunes femmes à entrer chez cet artiste. Elles s'y rendent plusieurs fois par semaine, deviennent des élèves attentives, disciplinées, peignent ou esquissent des modèles, tandis que Chaplin flâne dans l'atelier, donne ses critiques, ses suggestions, ou ses éloges. Une photographie prise en 1866 (Fig. XXXIII.) montre les étudiantes de Chaplin, parmi lesquelles Mary Cassatt, qui apparaît en haut à gauche, et Eliza Haldeman, deuxième en partant de la droite.



Fig. XXXIII. Détail d'une photographie de la classe de peinture pour femmes de Charles Chaplin, 1866. Source : Nancy MOWLL MATHEWS, *Mary Cassatt : A life, op. cit.*, p. 42.

Mais les deux jeunes femmes réalisent, après quelques mois passés à l'atelier, que Chaplin, peintre académique par excellence, ne peut leur apporter d'idées nouvelles en matière de peinture. Elles décident alors, au début de l'année 1867, de quitter leur classe pour partir à la campagne. En février, elles s'installent à Courances, dans la forêt de Fontainebleau, où elles peignent les villageois dans leurs activités quotidiennes. Elles reviennent à Paris régulièrement et montrent leurs travaux à Chaplin, qui leur donne son avis. Bien qu'il n'approuve pas toujours leur travail, il les conseille, se plaît à constater leurs progrès, et les

encourage à terminer leurs peintures pour les présenter au Salon. Elles y sont exposées pour la première fois en 1868. Nous connaissons bien sûr l'importance que l'œuvre de Mary Cassatt prendra par la suite au sein des impressionnistes, aux côtés de Berthe Morisot. Que garde-t-elle de son apprentissage auprès de Charles Chaplin ? Comme lui, elle représente le monde de la femme et de l'enfance, à travers des œuvres telles que *Jeune femme lisant dans un jardin*⁶⁶², montrant une femme assise de trois-quarts, vêtue d'une robe blanche, lisant un journal dans un jardin dont nous distinguons des rosiers à l'arrière-plan, et *Sara tenant un chat*⁶⁶³, figurant une petite fille aux cheveux blonds, habillée en rose, tenant entre ses mains un chaton. Mary Cassatt laisse néanmoins à Chaplin ses effets vaporeux, ses couleurs crèmeuses et la mode du XVIII^e siècle pour une représentation plus moderne de la femme de son temps, avec une touche libre et des couleurs vives.

Avant de côtoyer, à partir des années 1870, les peintres impressionnistes, ces artistes tournés vers la modernité, Eva Gonzalès exerce donc les prémices de son art auprès du peintre académique Charles Chaplin. Sa formation artistique n'est pas sans rappeler celle d'autres artistes de son époque, des peintres modernes, qui, comme elle, débute sous la tutelle de peintres académiques auréolés de leurs succès au Salon, avant de se tourner vers un art résolument anticonformiste. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer Édouard Manet, qui fait ses premiers pas dans l'atelier de Thomas Couture, adepte de la peinture historique et antique, tout comme Claude Monet, Auguste Renoir, Frédéric Bazille et Alfred Sisley, qui suivent, quant à eux, les cours de Charles Gleyre. Celui-ci aurait d'ailleurs dit à Claude Monet, en observant l'une de ses peintures dans son atelier : « Rappelez-vous, jeune homme, que quand on exécute une figure, on doit toujours penser à l'Antique. La nature, mon ami, c'est très bien comme élément d'étude, mais ça n'offre pas d'intérêt. Le style, voyez-vous, il n'y a que ça »⁶⁶⁴. C'est dans le même esprit que Charles Chaplin enseigne l'art à ses élèves.

Sur les conseils de son parrain Philippe Jourde, directeur du journal *Le Siècle*, et de Théodore de Banville, écrivain et poète ami de la famille, Eva Gonzalès intègre donc le 3 janvier 1866, à l'âge de seize ans, l'atelier pour femmes de Chaplin. Elle y restera jusqu'en 1868. La jeune femme développe sa formation artistique dans l'atelier de Chaplin non pas aux côtés d'Henriette Browne, de Louise Abbéma ou de Madeleine Lemaire, mais bien en même temps

⁶⁶² Fig. 296. Mary Cassatt, *Jeune femme lisant dans un jardin*, 1880. Annexes, p. 415.

⁶⁶³ Fig. 299. Mary Cassatt, *Sara tenant un chat*, 1908. Annexes, p. 418.

⁶⁶⁴ Propos de Claude Monet recueillis par THIEBAULT-SISSON, « Claude Monet », *Le Temps*, 26 novembre 1900, p. 3.

que Mary Cassatt, pendant l'année 1866. Malheureusement, aucune source ne prouve qu'elles s'y soient côtoyées ou qu'elles aient entretenu une quelconque amitié.

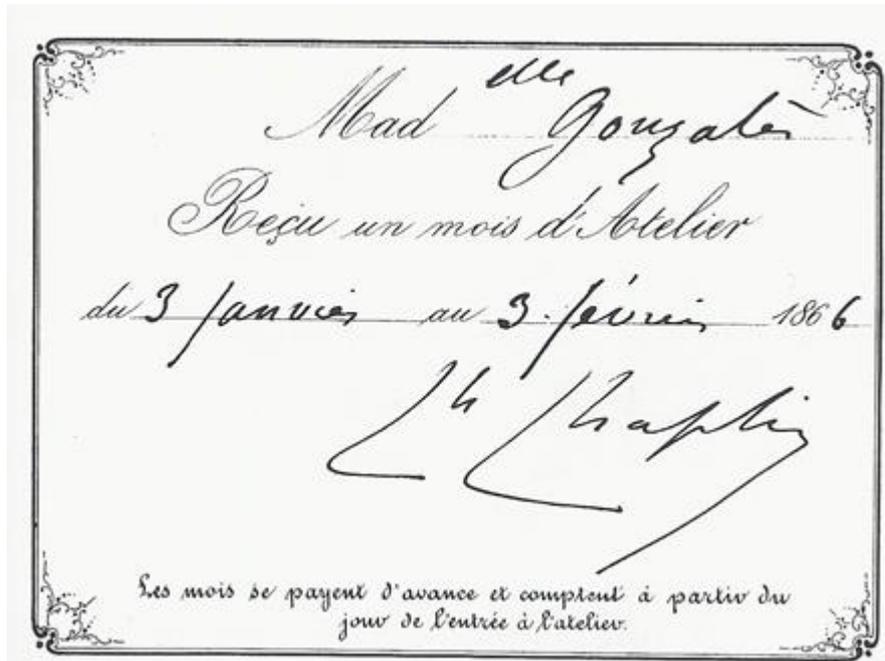


Fig. XXXIV. Premier reçu d'atelier d'Eva Gonzalès chez Charles Chaplin, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit., p. 49.*

Comme nous l'avons vu précédemment, Eva Gonzalès y étudie d'après copie, pratique la peinture à l'huile, l'aquarelle, l'émail, et travaille d'après l'Antique, mais aussi le modèle nu féminin, en témoignent ses feuilles d'études réalisées pendant son apprentissage chez Charles Chaplin, aujourd'hui conservées dans des collections particulières. Nous y observons l'esquisse d'une jeune femme nue, allongée sur un lit (Fig. XXXV.), nous faisant penser à l'*Angélique* (d'après l'Arioste)⁶⁶⁵ de Chaplin, eau-forte réalisée vers 1861, mais aussi à son *Allégorie de la nuit* (Fig. 204.) et à *Dans les rêves, ou Après le bal masqué* (Fig. 205.). Les angelots, quant à eux, qui virevoltent et semblent se bagarrer dans les airs dans l'esquisse d'Eva Gonzalès (Fig. XXXVI.), apparaissent dans plusieurs œuvres de son maître. Nous les retrouvons en effet une nouvelle fois dans l'*Allégorie de la nuit* et l'allégorie de *L'Architecture* (Fig. 198.), mais aussi dans le panneau décoratif *Junon*⁶⁶⁶, peint dans les années 1861-1862, entre autres.

⁶⁶⁵ Fig. 196. Charles Chaplin, *Angélique*, d'après l'Arioste, vers 1861. Annexes, p. 314.

⁶⁶⁶ Fig. 197. Charles Chaplin, *Junon*, 1861-1862. Annexes, p. 315.



Fig. XXXV. Eva Gonzalès, *Nu*, 1866-1867, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 10.



Fig. XXXVI. Eva Gonzalès, *Angelots*, 1866-1867, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 49.

Les sujets de prédilection de Chaplin se rapportant principalement aux activités féminines, telles que le repos, la toilette, la musique, la lecture, ou encore le soin aux animaux, ces thèmes se retrouvent alors dans l'œuvre naissante de son élève. Eva Gonzalès se plaît en effet à peindre, elle aussi, les femmes vaquant à leurs occupations dans des intérieurs bourgeois.

Parmi ses toiles des années 1866-1867, deux attirent notre attention, *La soubrette* (Cat. 4.) et *La demoiselle*⁶⁶⁷, tant elles semblent sortir de l'univers de Chaplin. Comme dans les œuvres de son maître, les robes des deux femmes inclinent vers la mode du XVIII^e siècle, et la jeune élève porte un intérêt certain à la représentation du décor, des meubles, des plantes, des rideaux et des papiers peints de ces salons. Le chat dans *La soubrette*, ou l'oiseau que tient dans sa main droite *La demoiselle*, sont également des éléments que nous retrouvons fréquemment dans l'œuvre de Chaplin. Dans *Le Petit chéri*⁶⁶⁸, un chat dort sur les genoux de sa maîtresse, et dans le *Portrait de M. B.*⁶⁶⁹, une petite fille tient deux chatons dans ses bras. Enfin, comme nous l'avons constaté à de multiples reprises, le thème de l'oiseau est récurrent dans l'œuvre du maître. Nous le retrouvons dans *Le Nid d'oiseau* (Fig. 195.), *Jeune fille au nid* (Fig. 202.), ou encore *La Jeune fille aux colombes* (Fig. 203.), citées précédemment. Eva Gonzalès apparaît donc comme une élève et une artiste sage, timide et appliquée. Ses

⁶⁶⁷ Cat. 5. Eva Gonzalès, *La demoiselle*, vers 1866-1867. Annexes, p. 28.

⁶⁶⁸ Fig. 207. Charles Chaplin, *Le Petit chéri*, œuvre non datée. Annexes, p. 325.

⁶⁶⁹ Fig. 206. Charles Chaplin, *Portrait de M. B.*, 1887. Annexes, p. 324.

premières œuvres la montrent déjà soucieuse de représenter l'atmosphère et l'attrait de la vie domestique, quotidienne, personnelle et intime, dans laquelle sa sœur est souvent, voire presque toujours présente. Eva Gonzalès se plait et se plaira à représenter le décor quotidien d'un appartement, un bouquet de fleurs sur une console ou un manteau de cheminée, un service à thé posé sur une table d'appoint, les motifs floraux d'un rideau ou d'un papier peint.

Une grande amitié naît entre Charles Chaplin et la famille de son élève. Emmanuel Gonzalès dédie d'ailleurs son ouvrage, *L'Heure du Berger*, au professeur : « Je dédie ce livre au maître sérieux qui est le peintre par excellence de la vie en rose, à l'auteur des *Bulles de savon* et du *Salon des fleurs* ; à l'artiste élégant qui compte Henriette Browne parmi ses œuvres. »⁶⁷⁰. Leur correspondance témoigne de l'affection que les deux hommes se portent.

Cependant, après quelques mois passés dans l'atelier de Charles Chaplin, Eva Gonzalès commence à prendre ses distances. Âgée de dix-huit ans, elle fait preuve d'une indépendance d'esprit et d'un caractère plus affirmé, qu'elle n'avait pas au début de sa formation. Sa carte d'élève est renouvelée le 1^{er} janvier 1867, mais elle ne montre plus de motivation, n'est plus assidue. Face au changement d'attitude de la jeune femme, le professeur écrit dans une lettre adressée au père d'Eva Gonzalès le 11 janvier 1868 :

« Mon cher ami,

Je suis sorti l'autre jour très mécontent de ma charmante élève et je me proposais de vous le dire. Elle ne fait rien et n'a rien fait. Ses études étaient en très bon chemin et la voilà qui s'arrête tout court. Elle n'en fait pas encore assez pour acheter un fonds et s'établir à son compte. Il lui faut encore des études. Le petit tableau des deux sœurs à des qualités charmantes de finesse. Je l'ai grondée mais pas encore assez, je manque de courage – à vous donc - . Elle me parle d'éloignement, mauvaise raison. Voici moi ce que je propose. Je n'entends plus demander aucun prix pour mes pauvres conseils. Qu'elles viennent trois fois, une, même par semaine, elle aura toujours le modèle vivant, de cette façon elle se maintiendra toujours avec la nature et l'étude sérieuse.

Voilà, mon cher ami, tout ce qui m'est venu à l'esprit à propos de votre fille, qui est admirablement douée pour la peinture et qu'il me chagrine de voir s'engourdir. Faites de tout cela ce que vous voudrez, en attendant une occasion prochaine de nous voir et de vous le dire mieux.

Mille bonnes amitiés.

*Ch. Chaplin, 23, rue de Lisbonne, Paris, 11 janvier 68 »*⁶⁷¹.

De peur de voir gâcher ce talent prometteur, Chaplin propose donc à Emmanuel Gonzalès de laisser à sa fille l'accès libre et gratuit à son atelier, afin de poursuivre l'étude du modèle. Le

⁶⁷⁰ Emmanuel GONZALES, *L'Heure du berger*, Paris, C. Vannier, 1866, p. 12.

⁶⁷¹ Lettre 4. Charles Chaplin à Emmanuel Gonzalès, 11 janvier 1868. Correspondance, p.16.

professeur continue de veiller sur son élève, en demandant régulièrement de ses nouvelles à son père. Il lui aurait également conseillé de louer un atelier à la jeune femme, de peur qu'elle n'entretienne pas assez son talent. M. Gonzalès offre alors à sa fille un atelier rue Bréda, à côté du domicile familial⁶⁷².

Elle y peint entre 1868 et 1869 *Le Thé* (Cat. 6.), encore influencé par l'œuvre de son premier maître. Une jeune femme, sa sœur Jeanne, vue de profil, est assise dans le salon d'un appartement bourgeois, buvant un thé. Dans cette toile, la couleur est apportée par l'étoffe rouge posée sur le bras du fauteuil. Le choix du cadrage est audacieux, puisque nous n'apercevons qu'un seul montant de la cheminée. L'exécution précise des contours, le rendu minutieux de chaque détail, la présence féminine dans son intérieur, évoquent certaines œuvres de Chaplin, telles que *Bulles de savon* (Fig. 199.), dans laquelle une jeune fille, assise de profil, s'amuse à faire des bulles de savon, mais aussi *La grande sœur* (Fig. 201.), où une autre jeune fille, elle aussi assise de profil, lit un livre à sa petite sœur.

Le moineau (Cat. 8.), pastel exécuté dans les mêmes années, se veut lui aussi très marqué par l'œuvre de Chaplin, non seulement par le sujet, le portrait d'une jeune femme de profil, un petit oiseau posé sur sa main, mais aussi par la manière dont celle-ci est représentée, un voile transparent laissant apparaître son épaule dénudée, et l'accent porté sur sa chevelure dense, sur cette coiffure parsemée d'épis de blé. Enfin, l'effet flouté, voluptueux du pastel est lui aussi digne des œuvres de son premier maître.

Même en ayant fait le choix de quitter l'enseignement académique de Chaplin pour travailler seule, puis pour se tourner vers une peinture plus moderne aux côtés d'Édouard Manet, Eva Gonzalès et son père resteront toujours très proches du premier maître de la jeune femme. Pour sa première participation au Salon en 1870, c'est Chaplin lui-même qui annonce à son ancienne élève que ses trois œuvres sont reçues. Elle se présente même dans le livret de l'exposition comme l'élève de Charles Chaplin, alors qu'elle étudie aux côtés d'Édouard Manet déjà depuis plus d'un an. S'agit-il d'un choix stratégique de la part de la jeune femme et de son nouveau maître pour être reçue au Salon ? Les critiques ont malgré tout reconnu

⁶⁷² Les sources se contredisent quant à l'acquisition de cet atelier. Claude Roger-Marx prétend qu'elle avait déjà son atelier avant de commencer son apprentissage auprès d'Édouard Manet en 1869, tandis que Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons affirment que son père le lui loue suite à la demande de Chaplin après le premier succès de la jeune femme au Salon de 1870 : Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 8. / Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisoné, op. cit.*, p. 12.

immédiatement l'enseignement de Manet plutôt que celui de Chaplin dans son *Enfant de troupe* (Cat. 13.), sur lequel nous reviendrons par la suite. Quelques mois après le Salon, Eva Gonzalès apprend que cette œuvre est achetée par l'État. Emmanuel et Eva Gonzalès s'empressent alors d'écrire la bonne nouvelle au premier maître de la jeune femme :

*« Mon cher maître et ami,
Je m'empresse de vous communiquer la bonne nouvelle que ma fille vient de recevoir. M. A. Arago lui annonce officiellement que son tableau l'Enfant de troupe a été acheté 2000 fr. et sera exposé avec les autres œuvres acquises par le Ministère des Arts au Palais des Champs Elysées à partir de dimanche. Grande joie de votre élève qui reporte sur son maître le succès de son début. [...] Vives amitiés d'Eva, de Jeanne et de ma femme à Mme Chaplin et à vous.
Emmanuel Gonzalès*

*Veillez offrir mes plus sympathiques louanges à Mme Chaplin et embrasser pour moi les gentils babys.
E. »⁶⁷³.*

Charles Chaplin est donc le premier à initier Eva Gonzalès à la peinture. Membre du jury du Salon à partir de 1873, il a sans doute appuyé de nombreuses fois l'œuvre de son ancienne élève pour qu'elle y soit acceptée. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Eva Gonzalès y présente ses œuvres durant toute sa carrière, et obtient la plupart du temps des avis favorables du jury, des critiques et du public. La mention « Élève de Charles Chaplin » n'est, en effet, probablement pas étrangère à ce succès, puisqu'il est, comme nous l'avons vu, le professeur que toute jeune fille de bonne famille se doit de fréquenter pour son apprentissage artistique, mais il est aussi le portraitiste renommé des femmes de l'aristocratie parisienne.

Malgré l'enseignement classique qu'il donne à ses élèves – enseignement qui pousse Eva Gonzalès à quitter son atelier en 1868 –, malgré son style académique, se rapprochant des peintures du XVIII^e siècle, malgré ses sujets que certains jugeront naïfs pour un homme, Chaplin s'est montré de nombreuses fois moderne et novateur. Il milite pour la formation artistique des femmes, en dispensant des cours particuliers, puis en ouvrant un atelier privé leur étant destiné ; puis, ne souhaitant pas « se noyer » dans l'esprit conservateur entretenu par l'Académie des Beaux-Arts, il s'allie plusieurs fois aux artistes modernes, contre certaines décisions de l'institution. En 1863, il signe la pétition adressée au Ministre d'État contre la limitation des envois au Salon, aux côtés d'Eugène Delacroix, de Jean-Léon Gérôme, d'Ernest Meissonnier, de Camille Corot, de Camille Pissarro, de Henri Fantin-Latour, de Pierre Puvis

⁶⁷³ Lettre 11. Emmanuel Gonzalès à Charles Chaplin, 21 juillet 1870. Correspondance, p. 26-28.

de Chavannes, d'Édouard Manet ou encore de Félix Bracquemond. De ce fait, il n'est pas exclu par les artistes avant-gardistes et les défenseurs de la nouvelle peinture. Au contraire, les écrivains et critiques tels qu'Émile Zola, Arsène Houssaye ou Théophile Gautier, mais également les peintres Édouard Manet et Vincent Van Gogh le défendent et vantent son talent. Manet aurait ainsi dit en janvier 1882 : « Vous savez qu'il a beaucoup de talent [...]. Il connaît le sourire des femmes ; et ça, c'est très rare. Oui, je sais, il y a des gens qui prétendent que sa peinture est trop léchée ; ils se trompent ; et puis, c'est très bien conduit comme coloration »⁶⁷⁴. Ces paroles peuvent surprendre venant de la bouche du second maître d'Eva Gonzalès, l'opposé de Charles Chaplin, non seulement dans sa manière d'enseigner à la jeune femme, mais aussi dans sa manière de peindre.

⁶⁷⁴ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 380-381.

2. Le choix d'Édouard Manet.

Depuis son départ des cours de Charles Chaplin, Eva Gonzalès travaille seule dans l'atelier que son père lui loue rue Bréda, et commence son œuvre personnelle. Nous avons vu précédemment que ses œuvres intermédiaires des années 1868-1869, telles que *Le Thé* (Cat. 6.) et *Le moineau* (Cat. 8.), sont encore très influencées par son premier maître. Mais une troisième toile, *Portrait de jeune fille* (Cat. 7.), révèle l'ascendance d'un autre artiste sur l'œuvre de la jeune femme : Édouard Manet (1832-1883).

Âgée de dix-neuf ans, Eva Gonzalès connaît vraisemblablement les œuvres du peintre qui ont fait débat lors des précédents Salons, telles que *Le déjeuner sur l'herbe* (Fig. 232.), exposé au Salon des Refusés en 1863, ou *Olympia*⁶⁷⁵, présentée au Salon de 1865. L'admire-elle avant même de le rencontrer, avant même qu'il ne devienne son second maître ? Son *Portrait de jeune fille*, peint entre 1868 et 1869, avant sa rencontre avec Édouard Manet, montre sa sœur, Jeanne, âgée de quinze ans. Sa palette restreinte, le fort contraste entre l'arrière-plan très sombre et la clarté du visage de la jeune fille, accentuée par la fraise blanche qu'elle porte autour du cou (mode vestimentaire du XVII^e siècle) annoncent l'intérêt de la jeune femme pour les peintures du début des années 1860 d'Édouard Manet, pour ses œuvres « espagnoles » inspirées de Vélasquez et de Goya. Il s'agit cependant d'une œuvre de transition, car le visage finement détaillé du modèle rappelle davantage ses œuvres antérieures associées à l'atelier de Charles Chaplin.

Après une année à travailler seule, sans maître, Eva Gonzalès fait preuve de lucidité et comprend qu'elle a encore besoin de conseils et de leçons. C'est donc auprès d'Édouard Manet qu'elle souhaite se tourner pour parfaire sa formation artistique. Au début de l'année 1869, elle fait la connaissance de l'artiste par l'intermédiaire de leur ami commun, Alfred Stevens (1823-1906)⁶⁷⁶ (Fig. XXXVII.).

⁶⁷⁵ Fig. 233. Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Annexes, p. 352.

⁶⁷⁶ François BOUCHER, *Alfred Stevens*, Paris, Rieder, 1930 / Collectif, *Alfred Stevens, 1823-1906, Bruxelles-Paris*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009.



Fig. XXXVII. Alfred Stevens. Photographie provenant de l'Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris, F. 10. Source : Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, 4-NA-115.

Ce peintre belge, né à Bruxelles, fils d'un ancien officier passionné de peinture, frère d'un peintre, Joseph Stevens, et d'un marchand de tableau, Arthur Stevens, s'oriente vers l'art et reçoit ses premières leçons du peintre néoclassique Navez, ancien élève de Jacques-Louis David. C'est en 1844, sur les conseils du peintre Camille Roqueplan, qu'Alfred Stevens part pour Paris où il est admis à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Ingres.

Parisien d'adoption, il reprend dans sa peinture des thèmes semblables à ceux de Chaplin : la femme de son époque, la Parisienne du Second Empire, élégante, distante et intrigante, dans sa vie mondaine comme dans sa vie domestique. Il sait magnifier ces femmes, peintes le plus souvent dans l'intimité de leurs intérieurs, et reconstituer le luxe de leurs salons bourgeois, comme nous pouvons le voir dans l'huile sur toile *Chez soi*⁶⁷⁷, peinte en 1855. « Dans la femme, Stevens a préféré la mondaine, à cause de ses atours, à cause de ses bibelots et de tout ce qui l'encadre »⁶⁷⁸, écrit le critique d'art Julien Leclercq. Nous le constatons bien dans cette œuvre. Une jeune femme, assise sur un canapé, un éventail entre les mains, contemple la vue de sa fenêtre. Le rideau et le canapé rouge, le bouquet de fleurs ou encore le tableau coupé en son centre ont tous leur importance dans cette œuvre qui lui vaut une décoration du roi des

⁶⁷⁷ Fig. 214. Alfred Stevens, *Chez soi*, 1855. Annexes, p. 332.

⁶⁷⁸ Julien LECLERCQ, « Exposition des œuvres d'Alfred Stevens à l'École des Beaux-Arts », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 10 février 1900, p. 51.

Belges au Salon d'Anvers de 1855. Le décor et les objets, comme chez Charles Chaplin, demeurent un aspect important des compositions de Stevens. Nous le constatons également dans *Jeune femme lisant*⁶⁷⁹. Une jeune fille vêtue d'une robe blanche volumineuse, les pieds reposant sur un coussin en velours marron, assise dans un fauteuil rouge à côté duquel est représenté un guéridon duquel tombent des pelotes de laine, est penchée mélancoliquement sur un livre, la tête reposant sur sa main gauche. L'écrivain et critique d'art Robert de Montesquiou souligne que Stevens chérit, « les glaces, les boules de jardins, les laques miroitantes, les paravents à feuilles d'or, les nacres, les perles, les pierreries... »⁶⁸⁰. Mais malgré toute la magnificence qui entoure ces femmes, les crinolines, les dentelles, les soieries et les châles en cachemire, ses figures, qui conversent, rêvent, lisent ou cherchent leurs reflets dans des miroirs, semblent souvent marquées par la mélancolie. Montesquiou poursuit ainsi : « Il ne peint ni des batailles, ni des naufrages [...], mais l'Éternel Féminin en proie à sa perpétuelle inquiétude d'amour, composant le billet doux, le disposant, l'écrivant, l'épiant, le recevant, le froissant, avec toutes les expressions correspondantes »⁶⁸¹. L'apogée de la carrière d'Alfred Stevens est marquée par l'Exposition universelle de 1867 où il présente dix-huit toiles, parmi lesquelles *Rentrée du bal*⁶⁸², montrant une femme dans une magnifique robe de bal jaune, assise dans son intérieur duquel nous distinguons divers bibelots et un paravent japonais en arrière-plan, et *Le Bain*⁶⁸³, figurant une femme allanguie dans sa baignoire, les cheveux relevés au-dessus de sa tête et tenus par un peigne, tenant des roses blanches dans la main droite, tandis qu'un livre est ouvert à côté d'elle.

Stevens fréquente la haute société, mais aussi les milieux artistiques et littéraires de la capitale. Les témoins de son mariage en 1858 avec Marie Blanc ne sont autres qu'Eugène Delacroix et Alexandre Dumas fils. Habitué du café Guerbois⁶⁸⁴, Stevens y noue des relations amicales avec les futurs peintres impressionnistes, tel Edgar Degas, qui sera le parrain de sa fille, Frédéric Bazille, qui deviendra l'un de ses plus proches amis, mais également Édouard Manet. Avec son frère Arthur, marchand de tableaux, Alfred Stevens tente d'ailleurs d'introduire ces artistes français en Belgique, en présentant leurs œuvres lors d'expositions, ou en leur trouvant des amateurs, comme l'indique Dominique Bona dans son ouvrage sur Berthe Morisot : « Alfred reproche à son frère de s'intéresser un peu trop à Meissonier ! Il lui

⁶⁷⁹ Fig. 215. Alfred Stevens, *Jeune femme lisant*, 1856. Annexes, p. 333.

⁶⁸⁰ Robert DE MONTESQUIOU, *Diptyque de Flandre, triptyque de France*, Paris, E. Sansot, 1921, p. 24.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁸² Fig. 217. Alfred Stevens, *Rentrée du bal*, vers 1867. Annexes, p. 335.

⁶⁸³ Fig. 218. Alfred Stevens, *Le Bain*, vers 1867. Annexes, p. 336.

⁶⁸⁴ II. C. 1. Édouard Manet, chef de file de la peinture moderne, p. 245.

présente Manet, Fantin-Latour, Degas, Bracquemond, auxquels il est lié, et c'est sur ses conseils qu'Arthur va trouver de premiers acheteurs belges aux impressionnistes »⁶⁸⁵.

Le peintre belge est d'ailleurs très proche de la famille Morisot, comme il l'est de la famille Gonzalès. Edme et Cornélie Morisot, les parents de Berthe Morisot, mènent une vie sociale très active. Ils reçoivent dans leur domicile parisien, rue Franklin, de nombreuses personnalités, parmi lesquelles Jules et Charles Ferry, Carolus Duran, et bien sûr Alfred Stevens, entre autres, comme l'atteste cette lettre de Tiburce Morisot, leur fils :

« Ma mère avait le don de bien recevoir ; en toute simplicité et sans le moindre appareil. Le sympathique accueil qu'elle faisait à ses hôtes mettait chacun à l'aise. [...] Alfred Stevens et sa femme, jeune couple de beauté impressionnante, radieux de bonheur et de joie de vivre, devinrent intimes et amis chers. Mon père, sous l'œil amusé de ma mère, se mit en frais de galanterie un peu désuète pour la délicieuse Mme Stevens qui, sans en être émue certes, n'accueillit pas sans plaisir les délicats et discrets hommages d'un sexagénaire encore élégant. Quant à Stevens, il était étourdissant de verve sans jamais tomber dans la vulgarité du comique de salon »⁶⁸⁶.

Ami de la famille Morisot, le peintre belge fait même un portrait de la jeune Berthe en 1868, *Portrait d'une jeune femme*⁶⁸⁷, aujourd'hui conservé à la National Gallery of Ireland. Berthe Morisot y apparaît de face, le menton posé sur ses mains entrecroisées. Sa belle chevelure brune et son regard d'un noir profond, intense, fascineront Manet auquel Stevens offrira l'œuvre.

C'est en fréquentant ces lieux et ces artistes qu'Alfred Stevens devient donc très vite l'ami d'Édouard Manet. En 1862, il lui prête son atelier, au 18 rue Taitbout, pour qu'il puisse peindre la troupe du *Ballet espagnol*⁶⁸⁸. Ils partagent également le même modèle, Victorine Meurent, l'*Olympia* de Manet. En 1866, elle apparaît dans deux œuvres de ces artistes, *Jeune Dame en 1866*⁶⁸⁹, de Manet, et *La dame en rose*⁶⁹⁰, de Stevens, et aurait été particulièrement proche du peintre belge. Dominique Bona écrit, en effet, au sujet de Victorine Meurent :

« Elle pose aussi pour Alfred Stevens qui la protège et elle habite près de chez lui, boulevard

⁶⁸⁵ Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 67.

⁶⁸⁶ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, avec sa famille et ses amis, Manet, Puvion de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, op. cit., p. 13-14.

⁶⁸⁷ Fig. 219. Alfred Stevens, *Portrait d'une jeune femme*, 1868. Annexes, p. 337.

⁶⁸⁸ Fig. 229. Édouard Manet, *Ballet espagnol*, 1862. Annexes, p. 348.

⁶⁸⁹ Fig. 240. Édouard Manet, *Jeune Dame en 1866, La Femme au perroquet*, 1866. Annexes, p. 359.

⁶⁹⁰ Fig. 216. Alfred Stevens, *La dame en rose*, 1866. Annexes, p. 334.

de Clichy »⁶⁹¹. Pendant le siège de Paris en 1870, Stevens se bat aux côtés de Manet, après avoir sollicité du maire de la capitale, Étienne Arago, l'autorisation de s'engager dans la Garde nationale, lui qui est Belge de naissance. Ce conflit rapproche davantage les deux peintres, comme l'atteste Éric Darragon dans son ouvrage sur Manet : « Alfred Stevens qui s'est engagé dans la Garde nationale en 1870 est plus que jamais son ami »⁶⁹².

Nous venons de l'indiquer, Stevens cherche à introduire la peinture de ses amis en Belgique. C'est ainsi qu'en 1869, il pousse Manet à envoyer au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles le tableau *Clair de lune sur le port de Boulogne*⁶⁹³, tableau qui lui vaut sa rencontre avec le marchand d'art Paul Durand-Ruel. Stevens s'arrange pour avoir cette toile en dépôt chez lui, ainsi que *Le Saumon*⁶⁹⁴, un jour de janvier 1872, alors que Durand-Ruel doit venir le voir. Le catalogue de l'exposition *Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme*, présentée au Musée du Luxembourg du 9 octobre au 8 février 2015, témoigne de cette rencontre : « Alors que Manet n'a encore vendu que quelques œuvres, le marchand découvre en 1872 deux de ses tableaux dans l'atelier du peintre belge Alfred Stevens, *Le Saumon* et *Le Port de Boulogne*, qu'il achète immédiatement. Quelques jours plus tard, Durand-Ruel rend visite à Manet dans son atelier et lui achète vingt-trois tableaux d'un coup »⁶⁹⁵. Alfred Stevens est donc à l'origine de deux rencontres importantes pour Édouard Manet : Paul Durand-Ruel, son marchand d'art, et Eva Gonzalès, son unique élève.

Manet peint la célèbre *Partie de croquet à Paris*⁶⁹⁶ dans le jardin de Stevens, rue des Martyrs, en 1873. Il est en effet l'un des rares à l'époque à posséder un magnifique jardin en plein centre de la capitale. Il s'agit d'un « parc anglais avec ses vertes pelouses, son étang, ses ombrages (mon luxe, dit l'artiste, en nous montrant avec un sourire cette véritable oasis au cœur de Paris) »⁶⁹⁷. Dans cette œuvre, Manet fait une nouvelle fois appel à Victorine Meurent. Elle porte la même robe bleu foncé que dans *Le Chemin de fer*⁶⁹⁸, peint à la même période.

⁶⁹¹ Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 99.

⁶⁹² Éric DARRAGON, *Manet*, op. cit., p. 202.

⁶⁹³ Fig. 251. Édouard Manet, *Clair de lune sur le port de Boulogne*, 1869. Annexes, p. 370.

⁶⁹⁴ Fig. 252. Édouard Manet, *Le Saumon*, 1869. Annexes, p. 371.

⁶⁹⁵ *Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme*, sous la direction de Sylvie Patry, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, 9 octobre - 8 février 2015, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 32-36.

⁶⁹⁶ Fig. 262. Édouard Manet, *Partie de croquet à Paris*, 1873. Annexes, p. 381.

⁶⁹⁷ Max SULZBERGER, *Une visite chez M. Alfred Stevens*, Bruxelles, C. Muquardt, 1874, p. 6.

⁶⁹⁸ Fig. 260. Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872-1873. Annexes, p. 379.

Paul Roudier⁶⁹⁹ apparaît au fond à droite. Au milieu, un autre modèle de Manet, Alice Lecouvé, s'apprête à frapper la balle. Le dernier joueur, assis dos au spectateur, est quasiment impossible à identifier. Certains supposent qu'il s'agirait de Stevens lui-même⁷⁰⁰.

Alfred Stevens restera un ami intime de Manet. Lorsque celui-ci meurt en 1883, le peintre belge reste à ses côtés pendant ses obsèques : « Les obsèques de M. Manet ont eu lieu jeudi dernier, à Saint-Louis-d'Antin, au milieu d'une grande affluence de notabilités artistiques et littéraires. [...] Les cordons du poêle étaient tenus par MM. Antonin Proust, Émile Zola, Théodore Duret, Fantin-Latour, Stevens et Burty »⁷⁰¹.

Ainsi, même si Alfred Stevens n'appartient pas à l'avant-garde impressionniste, il en est proche par ses amitiés. Il s'en rapproche parfois dans son style, comme dans ses marines. Au début des années 1880, des soucis pulmonaires dus à son allergie à la térébenthine l'obligent à s'installer en bord de mer, en Normandie l'été, et à Menton l'hiver. Ses paysages et ses scènes de plages se rapprochent alors fortement de la peinture impressionniste. Dans l'huile sur panneau *Marine, plein soleil*⁷⁰², les touches sont exécutées rapidement, rendant ainsi le mouvement de l'eau dans cette représentation d'un bel après-midi d'été, où les bateaux qui partent au large sont de plus en plus esquissés. D'autres œuvres sont représentatives de cette époque, comme *Marine, barque sous voiles*⁷⁰³, associant voiliers et bateau à vapeur sur un même panneau, ou *Peintre à la plage*⁷⁰⁴, montrant une jeune femme assise sur des rochers devant la mer, sur laquelle flotte au loin un voilier, tandis que les effets du peintre, son tabouret et son carton à dessins, figurent au premier plan. Il peint de nombreuses œuvres sur le motif, et écrit dans ses *Impressions sur la peinture*, publiées en 1886 : « Une peinture exécutée en plein air gagne dans l'atelier »⁷⁰⁵.

Une autre affinité d'Alfred Stevens avec les artistes impressionnistes réside dans son intérêt pour l'Asie et ses objets. Il retrouve d'ailleurs souvent ses amis Whistler, Bracquemond, Daudet et Baudelaire dans le magasin La Porte chinoise, au 36, rue Vivienne à Paris, qui

⁶⁹⁹ Paul Roudier est un ami intime d'Édouard Manet, dont il a été le camarade au lycée Rollin. Il apparaît dans d'autres œuvres du peintre, telle que *Partie de croquet à Boulogne-sur-Mer* (Fig. 258), aux côtés de Jeanne Gonzalès et de Léon Leenhoff, ou encore dans *Le Bal masqué à l'Opéra* (1873).

⁷⁰⁰ James H. RUBIN, *Manet*, Paris, Flammarion, 2011, p. 290.

⁷⁰¹ « Nécrologie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 5 mai 1883, p. 145.

⁷⁰² Fig. 223. Alfred Stevens, *Marine, plein soleil*, 1885. Annexes, p. 341.

⁷⁰³ Fig. 224. Alfred Stevens, *Marine, barque sous voiles*, œuvre non datée. Annexes, p. 342.

⁷⁰⁴ Fig. 222. Alfred Stevens, *Peintre à la plage*, 1880. Annexes, p. 340.

⁷⁰⁵ Alfred STEVENS, *Impressions sur la peinture*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1886, p. 81.

propose des objets d'art en provenance de la Chine et du Japon⁷⁰⁶. Sa passion est telle qu'il décore sa maison dans le style asiatique, comme l'atteste Max Sulzberger dans sa *Visite chez M. Alfred Stevens* : « Et tout en devisant, nous gagnons un petit salon chinois. Une merveille. [...] Un mur est couvert d'un papier à fond d'or, où se trouve peinte, comme savent peindre les Chinois, une charrette chargée de fleurs. C'est un sélam de l'Extrême Orient, une brûlante déclaration d'amour »⁷⁰⁷. Stevens est d'ailleurs l'un des premiers peintres, en France, à introduire des éléments asiatiques, et plus particulièrement japonais, dans ses compositions. Il évoque cet art dans son ouvrage : « L'art japonais est un puissant élément de modernité. [...] Les Japonais sont de vrais impressionnistes »⁷⁰⁸. Sa *Parisienne japonaise*⁷⁰⁹ est emblématique de l'engouement du peintre pour cet art. Une élégante femme rousse, en kimono à fleurs, se regarde mélancoliquement dans un miroir. Sans vraiment adhérer à leur peinture, Alfred Stevens est attiré, comme les impressionnistes, par la représentation de la modernité, par les Parisiennes de son temps, et par les sensations que le peintre peut en tirer : « On n'est pas un moderniste parce qu'on peint des costumes modernes, dit-il. Il faut avant tout que l'artiste épris de modernité soit imprégné des sensations modernes »⁷¹⁰.

Comme il a été dit dans la précédente partie, Stevens est également impliqué dans la formation artistique des jeunes filles de son époque. Il crée boulevard Rochechouart, puis avenue Frochot, des cours de peinture pour dames où il aura pour élève, entre autres, Sarah Bernhardt. Fréquentant également le couple Gonzalès, Stevens montre donc de l'intérêt pour la formation artistique de leur fille aînée, et se soucie de son avenir lorsqu'Eva Gonzalès quitte l'atelier de Charles Chaplin pour travailler seule. Sachant que la jeune fille éprouve de l'admiration pour l'œuvre d'Édouard Manet, il décide de lui présenter le peintre au début de l'année 1869. Il sait que son ami laissera à la jeune femme plus de liberté et d'indépendance que son précédent maître Chaplin. Adolphe Tabarant, dans son ouvrage sur Manet, paru en 1947, confirme qu'Alfred Stevens est bien à l'origine de la rencontre entre Eva Gonzalès et l'artiste :

« Février 1869 vit l'apparition, rue Guyot, d'une jeune fille délicieuse, éblouissante de jeunesse et de beauté, Mlle Eva Gonzalès, amenée par Alfred Stevens. ... elle entra dans sa 20^e année, et depuis deux ans, élève de Chaplin, [...] elle était toute à la peinture. Elle

⁷⁰⁶ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 916.

⁷⁰⁷ Max SULZBERGER, *Une visite chez M. Alfred Stevens, op. cit.*, p. 6.

⁷⁰⁸ Alfred STEVENS, *Impressions sur la peinture, op. cit.*, p. 30-31.

⁷⁰⁹ Fig. 220. Alfred Stevens, *La Parisienne japonaise*, 1872. Annexes, p. 338.

⁷¹⁰ Alfred STEVENS, *Impressions sur la peinture, op. cit.*, p. 34.

admirait Manet, brûlait du désir de recevoir ses conseils. Stevens était l'ami d'Emmanuel Gonzalès, la présentation avait été facile »⁷¹¹.

Attaché à Eva Gonzalès, Alfred Stevens réalise son portrait en 1879⁷¹². Il s'agit de l'une des rares représentations de l'artiste. Vêtue d'une robe d'un blanc lumineux, contrastant avec le noir de sa chevelure, la jeune femme est représentée de profil, jouant du piano. Le peintre tient sans doute à rappeler ici le talent de musicienne que sa mère, Céline Ragut, a transmis à sa fille. Eva Gonzalès doit donc à Alfred Stevens sa rencontre avec celui qui jouera un rôle majeur dans sa vie artistique, mais aussi personnelle, son mentor et ami, Édouard Manet (Fig. XXXVIII.).



Fig. XXXVIII. Atelier Nadar, Édouard Manet, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-235 (2).

La jeune fille trouve en Manet celui qui perfectionnera sa formation artistique et qui la poussera à faire carrière. Après leur rencontre, elle demande à son père d'en recevoir l'enseignement. Malgré les liens qui unissent la famille à Charles Chaplin, peintre et professeur académique différent en tout point de Manet, Emmanuel Gonzalès accepte la

⁷¹¹ Adolphe TABARANT, *Manet et ses œuvres*, op. cit., p. 158.

⁷¹² Fig. 221. Alfred Stevens, *Eva Gonzalès au piano*, 1879. Annexes, p. 339.

requête de sa fille et porte sa demande auprès du peintre avant-gardiste, comme le rapporte le journaliste, critique et romancier Albert Flament dans *La vie de Manet* :

« De retour à Paris, Emmanuel Gonzalès vient trouver Manet, un matin. [...] Il a cinquante-quatre ans et se trouve père d'une belle jeune fille, Eva, qui travaille la peinture chez Chaplin [...]. Cette élève de Chaplin, Eva, ne s'est-elle pas mise en tête de travailler avec Manet ! Emmanuel Gonzalès débite cela tout à trac, comme un homme ennuyé de la commission dont on l'a chargé. Manet ne fait point d'élève. Il est cependant touché de la demande que ce père lui transmet, car il n'est guère habitué aux compliments. Il prie Gonzalès d'amener sa fille. Eva est grande et mince. Elle apporte quelques études faites sous l'influence de M. Chaplin »⁷¹³.

Habituellement en effet, Manet se garde bien de jouer les professeurs, mais il accepte de prendre la jeune fille comme élève dès février 1869. Eva Gonzalès sera la seule à travailler sous sa direction.

Manet ne lui enseigne pas la peinture comme le faisait Chaplin. Le critique d'art Philippe Burty évoque ses leçons auprès du maître dans un article de *La République Française*, daté du 8 janvier 1885⁷¹⁴. Il nous apprend que l'atelier de Manet ne possède pas de pupitre pour accueillir son élève, ni de table à modèle au centre de la pièce, comme on en trouve dans les ateliers d'apprentissage. Ainsi, lorsqu'elle entre dans l'atelier du 81, rue Guyot, Eva Gonzalès pose son chevalet à côté de celui du peintre, et attend de lui des instructions et des conseils. Burty explique sa façon de procéder : Manet va et vient dans son espace, pose sur un coin de table un objet, des fruits ou tout autre aliment, et demande à son élève de les peindre en fonction de ses sensations. À la différence de l'enseignement de Chaplin, qui repose sur la copie et l'exécution minutieuse des détails et des contours, Manet apprend à Eva Gonzalès à représenter seulement les valeurs des choses : « Ne vous préoccupez pas du fond. Cherchez-en seulement les valeurs. Vous comprenez ? Quand vous regardez cela, et surtout quand vous pensez à le rendre tel que vous le sentez, c'est-à-dire pour que cela fasse la même impression sur le public que sur vous, vous ne regardez pas, vous ne voyez pas les raies du papier qui est là-bas »⁷¹⁵, rapporte Burty. Manet apprend à la jeune fille à rendre le sujet tel qu'elle le ressent, dans son ensemble, sans se préoccuper des détails. Pendant l'année 1869, Eva Gonzalès vient travailler avec régularité dans l'atelier de la rue Guyot, accompagnée de sa sœur Jeanne. Manet lui donne ses leçons tout en travaillant à ses propres toiles, mais aussi,

⁷¹³ Albert FLAMENT, *La vie de Manet*, op. cit., p. 280-281.

⁷¹⁴ Philippe BURTY, « Eva Gonzalès », *La République Française*, 8 janvier 1885, p. 3.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

comme nous le verrons dans une prochaine partie⁷¹⁶, peut-être tout en recevant ses amis et visiteurs. Durant cet apprentissage, il ne veut lui imposer ni sa vision, ni sa technique. Il la guide sans vouloir influencer sur son talent ou sa peinture. Manet suit les efforts de son élève avec intérêt et l'encourage. Eva Gonzalès, de son côté, lui demande des conseils sur sa peinture, mais aussi sur la présentation de ses œuvres. Une lettre qu'elle adresse au peintre pendant son apprentissage en témoigne : « *Si dimanche matin vous dirigez vos pas dans mes parages, je vous demanderai si vous trouvez le tableau bien placé pour être vu* »⁷¹⁷. Eva Gonzalès écoute Manet, l'observe, et essaye de ne pas le distraire dans son propre travail. Elle pense même le gêner en laissant ses toiles dans son atelier : « *Cher monsieur Manet, j'encombre inutilement votre atelier avec mes deux tableaux. Voulez-vous les donner à mon messenger ?* »⁷¹⁸.

Comme nous l'avons dit précédemment, Eva Gonzalès n'admire pas chez Manet ses œuvres en totale rupture avec l'esthétique académique et l'art officiel des Salons, mais ses peintures du début des années 1860, celles de sa « période espagnole », marquées par l'influence de Vélasquez et de Goya⁷¹⁹, parmi lesquelles *Le Chanteur Espagnol*⁷²⁰, *Lola de Valence*⁷²¹, ou encore *Le Fifre*⁷²². Et même si les allusions de Manet à la culture espagnole se font de plus en plus rares en cette fin des années 1860, il ne demeure pas insensible aux origines et au physique espagnol de son élève, qui lui redonnent, le temps d'une esquisse, la nostalgie de ses sujets hispanisants. Dans *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet*⁷²³, le peintre représente la jeune femme, de dos, peignant une toile aussi haute qu'elle, dans une longue robe grise à ceinture noire. Sa chevelure est relevée en chignon au-dessus de sa tête. Les références à l'Espagne ne manquent pas dans cette œuvre. Il met en scène son élève aux côtés de Léon Leenhoff, son filleul, déguisé avec le costume du *Matador saluant*⁷²⁴ que Manet a peint en 1866-1867, allumant une cigarette sur le rebord d'une table, avec, en arrière-plan, le tableau *Lola de Valence* (Fig. 230.).

⁷¹⁶ II. C. 1. Édouard Manet, chef de file de la peinture moderne, p. 249-253.

⁷¹⁷ Lettre 6. Eva Gonzalès à Édouard Manet, lettre non datée. Correspondance, p. 18.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹⁹ Manet Vélasquez, *La manière espagnole au XIX^e siècle*, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002 – 5 janvier 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

⁷²⁰ Fig. 225. Édouard Manet, *Le chanteur espagnol*, 1860. Annexes, p. 344.

⁷²¹ Fig. 230. Édouard Manet, *Lola de Valence*, 1862. Annexes, p. 349.

⁷²² Fig. 241. Édouard Manet, *Le Fifre*, 1866. Annexes, p. 360.

⁷²³ Fig. 250. Édouard Manet, *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet*, 1869-1870. Annexes, p. 369.

⁷²⁴ Fig. 239. Édouard Manet, *Matador saluant*, 1866-1867. Annexes, p. 358.

Au contact de son maître et de ses œuvres « espagnoles » inspirées de Vélasquez et de Goya, Eva Gonzalès peint, entre 1869 et 1870, un *Portrait de femme*⁷²⁵, dans lequel la blancheur de la figure contraste, une fois de plus, avec l'arrière-plan sombre du tableau. Manet a retouché cette peinture, comme le prouve l'indication écrite par la jeune femme, en haut, à gauche du portrait, « Étude corrigée par mon maître M. Édouard Manet. Valence – 1869 / Oloron – 1870. Eva Gonzalès ». Manet a plusieurs fois retouché les œuvres de ses protégées, comme *La Lecture* (Fig. 334.) de Berthe Morisot. Exécutée dans la même période que l'œuvre précédente, cette huile sur toile, représentant la mère et la sœur de l'artiste, mêle les pinceaux de Berthe Morisot et d'Édouard Manet. Celle-ci évoque l'intervention du peintre dans une lettre qu'elle envoie à sa sœur Edma en 1869, et que Dominique Bona cite dans son ouvrage : « Voilà où commencent mes malheurs, raconte Berthe à sa sœur. Une fois en train, rien ne peut l'arrêter ; il passe du jupon au corsage, du corsage à la tête, de la tête au fond ; il fait mille plaisanteries, rit comme un fou, me donne la palette, la reprend, enfin à cinq heures du soir nous avons fait la plus jolie caricature qu'il se puisse voir »⁷²⁶.

Eva Gonzalès reprend ainsi aux maîtres espagnols et à Manet leurs forts contrastes d'ombre et de lumière dans d'autres œuvres telles que *l'Enfant de troupe* (Cat. 13.), *L'Indolence* (Cat. 26.) et *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.). Cette dernière œuvre s'inspire du *Balcon*⁷²⁷ de Manet, peint en 1868-1869, qui s'est lui-même inspiré des *Majas au balcon* de Goya⁷²⁸. L'œuvre du maître, comme celle de l'élève, sont donc des variantes de l'œuvre du peintre espagnol. Dans les trois toiles, l'éclat des chairs et les étoffes claires des figures féminines contrastent fortement avec le fond sombre des tableaux, et la femme de gauche est représentée dans la même position, le bras droit accoudé sur le rebord du balcon. Claude Roger-Marx souligne qu'à la vue de l'œuvre d'Eva Gonzalès, Alexandre Dumas fils, ami de la famille, aurait prononcé ces mots : « Il y a là les dessous de Vélasquez »⁷²⁹, la peinture de Vélasquez ayant exercé une profonde influence sur l'œuvre de Goya.

Fin mars 1870, Charles Chaplin annonce à Eva Gonzalès que ses trois œuvres ont été reçues pour le Salon du mois de mai. Elle y expose pour la première fois *l'Enfant de troupe* (Cat.

⁷²⁵ Cat. 11. Eva Gonzalès, *Portrait de femme, étude corrigée par mon maître*, 1869-1870. Annexes, p. 34.

⁷²⁶ Dominique BONA, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 103.

⁷²⁷ Fig. 245. Édouard Manet, *Le Balcon*, 1868-1869. Annexes, p. 364.

⁷²⁸ Francisco de Goya, *Majas au balcon*, 1808-1812, huile sur toile, 194,9 x 125,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.

⁷²⁹ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, op. cit., p. 16.

13.), *La Passante*⁷³⁰, et un pastel, *Portrait de Mlle J.G.* (Cat. 15.). Elle est présentée dans le livret du Salon comme l'élève de Charles Chaplin, domiciliée au 11, place Bréda. Cependant, les critiques y reconnaissent immédiatement l'enseignement de Manet, car l'*Enfant de troupe*, aussi baptisé *Le Clairon*, est un hommage manifeste au *Fifre*⁷³¹ du peintre, refusé au Salon de 1866. Cette œuvre de Manet avait déplu au jury du Salon, mais avait surtout suscité un vif intérêt de la part d'Émile Zola, qui écrivait la même année :

« Mais l'œuvre que je préfère est certainement *Joueur de fifre*, toile refusée cette année. Sur un fond gris et lumineux, se détache le jeune musicien, en petite tenue, pantalon rouge et bonnet de police. Il souffle dans son instrument, se présentant de face. J'ai dit plus haut que le talent de M. Manet était fait de justesse et de simplicité, me souvenant surtout de l'impression que m'a laissée cette toile. Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués »⁷³².

Comme dans l'œuvre de Manet, le modèle d'Eva Gonzalès est un jeune musicien militaire, vêtu de l'uniforme de fantassin aux brandebourgs jaunes. Alors que l'enfant de Manet joue du fifre, un dérivé de la flûte traversière utilisé dans les corps de l'armée, celui d'Eva Gonzalès porte un clairon vraisemblablement trop grand pour lui. Dans l'œuvre du maître, la figure se détache d'un fond gris, abstrait, rejetant la perspective traditionnelle. En effet, bien que l'ombre du garçon soit timidement représentée, nous avons du mal à distinguer la limite entre le plan horizontal du sol et le plan vertical du fond. Le sujet d'Eva Gonzalès est traité de façon plus traditionnelle que son modèle. Nous distinguons mieux l'espace dans lequel il se tient, il est rendu en volumes plus réalistes que celui de Manet. L'influence de la formation académique que la jeune femme a reçue auprès de Chaplin est visible dans la pose conventionnelle et la touche maîtrisée. L'esprit de Manet, quant à lui, se glisse subtilement dans l'élimination des tons intermédiaires autour du visage, dans les aplats de couleurs crues (le rouge des épaulettes, le noir du gilet, le jaune des brandebourgs), et dans l'emploi d'ombres pour définir un minimum d'espace.

Cette présence féminine constante dans son atelier, dès février 1869, enchante Manet. Son esquisse *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet* (Fig. 250.) n'est pas la seule représentation qu'il fera de son élève. Il l'invite en effet à poser pour un portrait qu'il présente au Salon de 1870 et qu'il intitule *Portrait de Mlle E. V.*, aujourd'hui nommé *Portrait d'Eva Gonzalès* (Fig. 255.). Par l'intermédiaire d'une lettre envoyée à Madame Gonzalès,

⁷³⁰ Cat. 14. Eva Gonzalès, *La passante*, vers 1869-1870. Annexes, p. 37.

⁷³¹ Édouard Manet, *Le Fifre*, 1866, huile sur toile, 161 x 97 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁷³² Émile ZOLA, « Mon Salon », *L'Évènement*, 7 mai 1866.

vraisemblablement en juin ou juillet 1869, Manet fait part de ses recommandations concernant l'exécution de ce portrait, qu'il souhaiterait réaliser, peut-être pour plus de convenance, mais aussi de confort, dans son appartement familial⁷³³ :

« Si Mlle Gonzalès et vous êtes toujours dans les mêmes dispositions, je serais bien aise de commencer le portrait dimanche à l'heure qui vous conviendra – pour plus de commodités je le ferai chez moi, rue de Saint-Pétersbourg 49, j'ai un petit salon qui peut me servir d'atelier – Si vous le permettez, j'enverrai chercher dimanche matin la toilette de Mademoiselle Gonzalès »⁷³⁴.

Manet représente son élève assise devant son chevalet, le corps de profil et le visage de trois-quarts, peignant une nature morte sur une toile déjà encadrée, dans un salon dénué du désordre de l'atelier, présent dans l'esquisse que nous avons vue précédemment (Fig. 250.). Elle porte une robe de mousseline blanche nouée à la taille par un ruban noir, identique à celle de Berthe Morisot dans *Le Repos*⁷³⁵. La pivoine⁷³⁶, représentée aux pieds de la jeune femme aux côtés d'une étude signée « Manet », ainsi que le carton à dessins présent en arrière-plan, sont des clins d'œil manifestes à son statut d'élève d'Édouard Manet. Ce grand portrait nécessite presque un an de travail⁷³⁷, car l'artiste éprouve beaucoup de difficulté à saisir l'expression du visage de la jeune femme et doit, à plusieurs reprises, non seulement reprendre cette figure, mais l'effacer entièrement pour la recommencer encore et encore. Il avoue lui-même avoir besoin de beaucoup de temps pour exécuter un portrait :

« Car cela a toujours été ma grande préoccupation, obtenir des séances régulières. Quand je commence quelque chose, je tremble en pensant que le modèle me fera défaut, que je ne le reverrai plus aussi souvent que je voudrais le revoir et dans les conditions où je voudrais le revoir. On vient, on pose, puis on s'en va, se disant : il finira bien tout seul. Eh bien, non, on ne finit rien tout seul, d'autant moins, qu'on ne finit que le jour même où on commence, mais qu'il faut recommencer souvent et qu'alors il faut beaucoup de jours »⁷³⁸.

Manet aurait peut-être peint un autre portrait de son élève, une œuvre méconnue, de petit format (46 x 38 cm), conservée en collection particulière, qui n'a jamais été exposée, et qui est actuellement analysée et étudiée au laboratoire d'Anthropologie anatomique et de

⁷³³ Les avis diffèrent quant au lieu de réalisation de ce portrait, et nous ne savons toujours pas si, pour des raisons de commodité et de convenance, il a été réalisé entièrement dans le salon de l'appartement des Manet, ou si il a été commencé dans cet appartement puis terminé dans l'atelier.

⁷³⁴ Lettre 5. Édouard Manet à Mme Gonzalès, juin-juillet 1869. Correspondance, p. 17.

⁷³⁵ Fig. 256. Édouard Manet, *Le repos*, 1870. Annexes, p. 375.

⁷³⁶ La pivoine est l'une des fleurs préférées de Manet, qu'il représente à de multiples reprises, notamment dans *Bouquet de pivoines*, *Branches de pivoines et sécateur*, *Tiges de pivoines et sécateur*, *Vase de pivoines sur piédouche*, réalisés en 1864.

⁷³⁷ Manet débute le portrait en juillet 1869 et l'achève en mars 1870.

⁷³⁸ Antonin PROUST, « Édouard Manet (souvenirs) », *La Revue blanche*, janvier-juin 1897, p. 306.

Paléopathologie de l'Université Claude Bernard-Lyon 1 par Pierre Le Jouan, coordinateur des travaux, qui s'investit aussi dans l'étude iconologique et iconographique de l'œuvre, et Brice Poreau, chercheur-enseignant. Une représentation photographique de ce tableau de la seconde moitié du XIX^e siècle leur a été adressée en 2013 afin de déterminer si ce portrait d'une jeune femme vue de face, le menton légèrement levé, portant un collier de perles et des boucles d'oreilles, pouvait être celui d'Eva Gonzalès. Après une expertise par biométrie de similarité, par comparaison avec une photographie de la jeune femme, les résultats, publiés par Brice Poreau⁷³⁹, ont conclu qu'il s'agissait bien d'un portrait d'Eva Gonzalès. Depuis, des recherches et analyses hyperspectrales, au rayon X, mais également iconologiques sont en cours afin de connaître l'identité de l'auteur, mais également l'histoire de l'exécution de cette œuvre. S'agit-il d'un autre portrait qu'Édouard Manet aurait réalisé de son élève, l'habillant et l'accessoirisant à l'Espagnole ? L'hypothèse est plausible, mais ces recherches sont encore longues, fastidieuses, et loin d'être achevées.

Présentée au Salon de 1870, *Le Portrait d'Eva Gonzalès* (Fig. 255.) ne reçoit pas une bonne critique. Albert Wolff reconnaît en Manet un peintre de natures mortes et non de portraits. Il écrit dans *Le Figaro* du 13 mai 1870 :

« Tant que M. Manet peint des citrons ou des oranges, tant qu'il brosse des natures mortes, on peut encore lui accorder les circonstances atténuantes ; mais quand il ose faire un tel monstre d'une créature humaine, quand d'une jeune et peut-être jolie femme il fait une abominable et plate caricature à l'huile, il me permettra de hausser les épaules en passant et d'aller contempler des tableaux plus dignes de mon attention »⁷⁴⁰.

Dans *Le Gaulois* du 21 mai 1870, Olivier Pichat, quant à lui, regrette que la jeune femme ait posé pour Manet : « Mais une chose qui me plonge dans une stupéfaction impossible à décrire, c'est que Mlle Eva Gonzalès ait pu se décider à poser pour le portrait qu'a voulu faire "Monsieur" Manet. [...] Mon Dieu, pourquoi donc Mlle Eva Gonzalès a-t-elle supporté que "Monsieur" Manet lui fit des bras aussi courts, une figure si peu d'ensemble »⁷⁴¹.

Ce *Portrait d'Eva Gonzalès* reste aujourd'hui la représentation la plus connue de la jeune femme, mais la réalisation de cette toile pendant les années 1869-1870 attise la jalousie d'une

⁷³⁹ Brice POREAU, *Expertise par biométrie de similarité d'un tableau pouvant représenter Eva Gonzalès (1849-1883), artiste peintre impressionniste*, Cahiers Lyonnais d'AnthropoBiométrie, 2, 2013 / <http://www.laboratoireanthropologieanatomiqueetdepaleopathologiedelyon.fr/>

⁷⁴⁰ Albert WOLFF, « Le Salon de 1870 », *Le Figaro*, 13 mai 1870, p. 2.

⁷⁴¹ Olivier PICHAT, « Salon de 1870. Eva Gonzalès », *Le Gaulois*, 21 mai 1870, p. 3.

autre protégée de Manet, Berthe Morisot (Fig. XXXIX.). Nous l'avons constaté, de nombreux points communs rapprochent les destins de Berthe Morisot et d'Eva Gonzalès. Comme l'élève de Manet, Berthe Morisot est issue d'un milieu bourgeois. Elle est la troisième fille d'une famille de quatre enfants. Inséparable de sa sœur aînée Edma, comme Eva Gonzalès de sa sœur cadette Jeanne, elles travaillent côte à côte et se peignent mutuellement. Les deux jeunes femmes font leurs débuts au Salon de 1864. Berthe Morisot y expose *Souvenirs des bords de l'Oise*⁷⁴² et *Vieux chemin à Auvers*⁷⁴³.



Fig. XXXIX. Nadar, *Berthe Morisot*, vers 1870. Source : <http://www.henkverveer.nl/>

Aussi lorsque Berthe Morisot rencontre Édouard Manet par l'entremise de Henri Fantin-Latour pendant l'été 1868 au Louvre, celle-ci n'est plus une débutante. Comme Eva Gonzalès, Berthe Morisot connaît Manet par les échos tapageurs que donnent de lui la presse et les critiques. Mais ces jugements ne l'empêchent pas d'être heureuse de rencontrer un artiste qui fait tant parler de lui. Dans un premier temps, Manet, de son côté, ne manifeste pas un réel

⁷⁴² Fig. 331. Berthe Morisot, *Souvenirs des bords de l'Oise*, 1863. Annexes, p. 450.

⁷⁴³ Fig. 332. Berthe Morisot, *Vieux chemin à Auvers*, 1863. Annexes, p. 451.

intérêt pour le travail de la jeune peintre. La lettre qu'il envoie à Fantin-Latour le 26 août 1868 en témoigne : « Je suis de votre avis, les deux sœurs Morisot sont charmantes. C'est fâcheux qu'elles ne soient pas des hommes. Cependant, elles pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien, et en mettant la discorde dans le camp de ces gâteux. »⁷⁴⁴. Mais lorsqu'Alfred Stevens lui offre le portrait qu'il a fait de Berthe Morisot (Fig. 219.), Manet comprend le parti qu'il peut tirer de la jeune femme. Sa chevelure brune, ses yeux d'un noir profond, le mystère qu'elle semble dégager persuadent le peintre de se rapprocher d'elle et de la prendre pour modèle. Ainsi, entre 1869 et 1874, Berthe Morisot devient le personnage principal de nombreuses œuvres de Manet. Elle pose, entre autres, pour *Le Balcon* (Fig. 245.), *Le Repos* (Fig. 256.), ou encore *Berthe Morisot au bouquet de violettes*⁷⁴⁵. Les deux artistes se fréquentent beaucoup pendant ces cinq années, comme l'indique Denis Rouart dans sa *Correspondance de Berthe Morisot* : « Les Manet et les Morisot se lient rapidement. Mme Morisot se rend avec ses filles aux jeudis soirs de Mme Auguste Manet où se trouvent Édouard, sa femme Suzanne et ses frères Eugène et Gustave »⁷⁴⁶. Ce temps passé aux côtés de Berthe Morisot éveille également en Manet un intérêt pour son art. En 1869, elle lui offre sa *Vue du petit port de Lorient* (Fig. 336.). Le peintre ne tarit pas d'éloges sur la jeune femme et ne la considère plus comme une débutante ou une amatrice, mais comme une artiste. Ils se consultent mutuellement, échangent des avis et des conseils, s'inspirent des mêmes thèmes. Berthe Morisot n'est pas l'élève de Manet et, contrairement à Eva Gonzalès, elle ne veut pas peindre en suivant ses traces. Soucieuse de préserver son talent, sa palette et son univers féminin, c'est finalement elle qui entraînera le peintre dans le tournant impressionniste du milieu des années 1870.

Manet éprouve une telle affection pour la jeune femme qu'il est ravi de la voir épouser son propre frère, Eugène Manet, le 22 décembre 1874. Berthe Morisot explique à sa sœur Edma cette complicité qui la liait au peintre, après la mort de ce dernier le 30 avril 1883 : « *L'amitié déjà si ancienne qui m'unissait à Édouard, tout un passé de jeunesse et de travail s'effondrant et tu comprendras que je sois brisée. [...] Je n'oublierai jamais les anciens jours d'amitié et d'intimité avec lui, alors que je posais pour lui et que son esprit si charmant me tenait en éveil pendant ces longues heures* »⁷⁴⁷. Aussi, lorsque Berthe Morisot voit arriver en février 1869 Eva Gonzalès, de huit ans sa cadette, dans l'atelier de son ami, elle manifeste une

⁷⁴⁴ Étienne MOREAU-NELATON, *Manet raconté par lui-même*, op. cit., p. 103.

⁷⁴⁵ Fig. 261. Édouard Manet, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872. Annexes, p. 380.

⁷⁴⁶ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot*, op. cit., p. 21-22.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 114.

certaine jalousie, entretenue par sa propre mère et sa sœur Edma. Elle se voit remplacée comme modèle, et Manet décide de peindre Eva Gonzalès comme jamais il n'a peint et comme jamais il ne peindra Berthe Morisot : dans son statut de peintre. Dominique Bona, qui consacre dans son ouvrage un chapitre entier à Eva Gonzalès, « la double rivale » de Berthe Morisot, ajoute à ce sujet : « Pour Berthe, c'est un véritable camouflet. Il lui semble que Manet veut immortaliser l'ingénue dans ce métier, qui la possède toute, et qu'Eva soudain lui vole sa vraie place. Du moins celle qu'elle rêve d'occuper. »⁷⁴⁸.

Pendant l'été 1869, Mme Morisot est témoin de l'engouement de Manet pour son élève et son nouveau modèle. Alors que sa fille Berthe a rejoint sa sœur Edma à Lorient, sa mère lui écrit :

*« J'ai été reporter les livres chez Manet que j'ai trouvé jubilant de plus en plus devant le modèle Gonzalès. [...] Quant à Manet, il n'a pas bougé de son tabouret. Il m'a demandé de tes nouvelles et je lui ai répondu que j'allais te signaler sa froideur. Tu es hors de son cerveau pour le quart d'heure, Mlle G. a toutes les vertus, tous les charmes ; c'est une femme accomplie ; voilà ce que m'a dit à l'oreille la pauvre gosse en me reconduisant... »*⁷⁴⁹.

Édouard Manet éprouvant de la difficulté à peindre le portrait d'Eva Gonzalès, et passant presque un an sur cette œuvre, Berthe Morisot prend plaisir à voir l'artiste s'obstiner, et raconte l'avancement du tableau dans les lettres qu'elle envoie à sa sœur Edma, pendant cet été 1869 :

*« Manet me fait de la morale et m'offre cette éternelle Mlle Gonzalès comme modèle ; elle a de la tenue, de la persévérance, elle sait mener une chose à bien, tandis que moi, je ne suis capable de rien. En attendant, il recommence son portrait pour la vingt-cinquième fois ; elle pose tous les jours et le soir, sa tête est lavée au savon noir. Voilà qui est encourageant pour demander aux gens de poser »*⁷⁵⁰. Sa sœur lui répond : « Mlle Gonzalès me produit un effet d'agacement, je ne sais pourquoi : je m'imagine que Manet l'a prise bien au-dessus de sa valeur et que nous avons, ou plutôt que tu as, autant de talent qu'elle... »⁷⁵¹.

Bien que Berthe Morisot continue à fréquenter les Manet, la jeune élève du peintre, Eva Gonzalès, semble lui faire ombrage, comme elle le dit elle-même dans une autre lettre : « Pour le quart d'heure, toutes ses admirations sont concentrées sur Mlle Gonzalès »⁷⁵². À en lire sa correspondance, Eva Gonzalès devient presque une obsession pour Berthe Morisot, qui

⁷⁴⁸ Dominique BONA, *Berthe Morisot, le secret de la femme en noir*, op. cit., p. 121.

⁷⁴⁹ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 33-34.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 35.

ne cesse de se comparer à elle : « *Les Manet sont venus nous voir mardi soir, on a visité l'atelier ; à mon grand étonnement et contentement, j'ai recueilli les plus grands éloges ; il paraît que c'est décidément mieux qu'Eva Gonzalès.* »⁷⁵³.

Après l'ouverture du Salon de 1870, où Eva Gonzalès expose pour la première fois, Berthe Morisot fait part à sa sœur Edma de son ressenti sur les œuvres de sa « rivale » : « *Mlle Gonzalès est passable, mais rien de plus* »⁷⁵⁴. Elle donne également ses impressions sur le portrait de la jeune femme peint par Manet : « *Je ne sais à quoi attribuer l'effet décoloré du portrait de Mlle Gonzalès ; le voisinage de l'autre peinture, qui est pourtant exécration, lui fait perdre énormément ; il y a des finesses de ton, des délicatesses qui m'avaient charmée à l'atelier et qui disparaissent à ce grand jour. La tête est toujours restée faible et pas jolie du tout...* »⁷⁵⁵.

La correspondance entre les deux sœurs est révélatrice des sentiments de Berthe Morisot à l'égard de l'élève de Manet. Malheureusement, les rares lettres qui nous sont parvenues d'Eva Gonzalès ne mentionnent pas Berthe Morisot. Les deux jeunes femmes se sont probablement croisées dans l'atelier du peintre, mais semblent n'avoir jamais noué de liens d'amitié. Pourtant, leurs nombreux points communs auraient pu les rapprocher : leur admiration réciproque pour Manet, la présence complice de leurs sœurs, les sujets de leur peinture leur venant directement du monde féminin auquel elles appartiennent (des jeunes femmes et des enfants dans leurs intérieurs ou dans des jardins, mais aussi des paysages de bords de mer, des natures mortes...), et enfin la présence masculine presque inexistante dans leurs œuvres, si ce n'est lorsqu'il s'agit de représenter leur époux, Eugène Manet pour l'une, Henri Guérard pour l'autre.

En outre, tout invite à associer et à comparer Berthe Morisot et Eva Gonzalès. Manet lui-même s'est prêté au jeu, en peignant son élève dans une robe de mousseline blanche semblable à celle de Berthe Morisot dans *Le Repos* (Fig. 256.). Mais, alors que celle-ci apparaît détendue, gracieusement allongée sur un divan, Eva Gonzalès est représentée dans une pose fabriquée. Le *Portrait d'Eva Gonzalès* (Fig. 255.) se rapproche davantage d'un portrait « officiel » que d'une véritable représentation d'un artiste à son travail. La manière

⁷⁵³ *Ibidem.*

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 40.

dont elle tient sa palette et ses pinceaux, le fait qu'elle retouche une toile encadrée, mais aussi la façon dont elle est assise font penser davantage à une pose conventionnelle qu'à la pratique réelle de la peinture. Édouard Manet apprécie ce qui oppose ces jeunes femmes : la fougue de Berthe Morisot face à la retenue d'Eva Gonzalès. La première est indépendante, suit son propre chemin, sans se laisser influencer, sa touche est vive, digne des futurs impressionnistes ; la seconde est plus disciplinée, son œuvre reflétant ses deux formations artistiques, académique avec Chaplin, moderne avec Manet, auquel elle reste liée, et qui la guide dans la marche à suivre. Éric Darragon parle de cette relation complexe entre ces trois individus, Manet étant au centre, reconnaissant chez l'une les qualités qui font défaut à l'autre, et inversement : « Manet lui-même semble pris dans une contradiction ; il prétend aimer chez Berthe Morisot ce qu'il ne trouve pas chez Eva Gonzalès, une liberté de la touche que cette dernière ne possède pas, et pourtant il voudrait plus de fini comme si le point équidistant entre ces deux artistes n'était autre que lui-même »⁷⁵⁶.

Le Salon de mai 1870 rend publics l'amitié, le respect et l'admiration qu'Eva Gonzalès et Manet se vouent l'un à l'autre. La relation de maître à élève prend un nouveau tournant pendant la guerre franco-prussienne de 1870. La France de Napoléon III déclare la guerre à la Prusse de Guillaume 1^{er} et de son chancelier Otto von Bismarck le 19 juillet 1870, suite à une querelle concernant la succession au trône d'Espagne⁷⁵⁷. De déroutes en défaites, Napoléon III est finalement fait prisonnier et abdique à Sedan dès le 2 septembre 1870. La République est proclamée dans l'urgence le 4 septembre et se dote d'un gouvernement provisoire, le « Gouvernement de Défense nationale », qui doit reprendre à son compte la conduite d'une guerre qui le dépasse. L'armée prussienne poursuit en effet son avancée sur le territoire français au point d'arriver aux portes de Paris. Manet s'inquiète de cette situation dans une lettre qu'il envoie à Eva Gonzalès le 10 septembre, quelques jours avant le début du siège. Les femmes Gonzalès se sont alors réfugiées à Dieppe depuis le mois de juillet. Un télégramme d'Eva Gonzalès envoyé à son père pour le rassurer et lui donner des nouvelles est en effet envoyé depuis Dieppe : « *Gonzalès, bréda, 11. Portons bien, Dieppe. – Eva* »⁷⁵⁸. Manet a, quant à lui, envoyé sa famille dans les Basses-Pyrénées. Cette lettre montre son épouvante face au siège qui se profile : « *Je crois que nous, malheureux parisiens, nous allons*

⁷⁵⁶ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 181.

⁷⁵⁷ Lorsqu'un prince Hohenzollern, Léopold, cousin de Guillaume 1^{er}, se présente comme candidat au trône d'Espagne resté vacant, Napoléon III craint un encerclement de la France et dénonce cette candidature.

⁷⁵⁸ Recueil des dépêches télégraphiques reproduites par la photographie et adressées à Paris au moyen de pigeons-voyageurs pendant l'investissement de la capitale, BnF, p. 380.

assister en acteurs à quelque chose d'épouvantable – c'est la mort, l'incendie, le pillage, le carnage si l'Europe n'arrive pas à temps pour s'interposer. [...] C'est une débâcle, on se bat aux gares pour partir »⁷⁵⁹. Patriote et malheureux des critiques portées à l'encontre de l'armée plutôt qu'à son mauvais commandement, Manet décide de demeurer à Paris et s'engage pour la défense de la capitale aux côtés de centaines de milliers d'autres hommes sans formation militaire. Dès le 20 septembre 1870, Paris est assiégée par les Prussiens et les communications sont coupées avec la province. À l'image du gouvernement resté sur place, Manet est contraint de donner des nouvelles par le biais des « ballons montés », ou montgolfières. Il fait ainsi parvenir une lettre à Eva Gonzalès, à Dieppe. Cette lettre, datée du 19 novembre 1870, est le témoignage des privations imposées aux Parisiens pendant le siège, mais aussi de l'affection que Manet porte à la jeune femme :

*« Une assiégée de nos amies me demandait dernièrement comment je supportais votre absence puisque l'admiration et l'amitié que j'ai pour vous est autant de notoriété publique. Je me permettrai de faire la réponse à vous-même, qu'entre toutes les privations que nous impose le siège c'est certainement au premier rang que je place celle de ne plus vous voir »*⁷⁶⁰.

Le peintre prend part activement au conflit en s'engageant comme canonnier volontaire aux côtés d'Edgar Degas, et demande à Eva Gonzalès dans cette lettre de faire son portrait en uniforme à son retour. Mais il n'en oublie pas cependant son travail, puisqu'il emporte avec lui son nécessaire à peinture. La fin de la lettre montre sa déception quant au comportement de leurs amis communs, « *poltrons* » pour Zola et Fantin-Latour, ou « *indifférent* » pour Charles Chaplin. Elle montre aussi la difficulté de la vie quotidienne face à la famine avant le terrible hiver de 1870-1871. Manet demande d'ailleurs, en décembre 1870, à entrer à l'État-major pour s'éloigner des conditions de vie trop difficiles et être davantage informé sur l'avancée de la guerre. Il devient lieutenant au sein de l'État-major de la Garde Nationale. La guerre de siège se poursuit et l'armée de province, réorganisée par Gambetta qui a fui Paris en ballon, ne parvient pas à reconstituer l'union sacrée pour repousser les Prussiens. Dans Paris assiégée, le Gouvernement de Défense nationale est peu à peu contesté par les Parisiens qui s'organisent en comités dans chaque arrondissement. Au sein du gouvernement, les partisans de la paix s'imposent et encouragent à signer l'armistice le 28 janvier 1871. Les conditions de l'armistice, parmi lesquelles les pertes de l'Alsace et de la Lorraine, provoquent un choc chez les Français. Manet, lui, semble soulagé par la fin de la guerre et écrit à Eva Gonzalès dès le 5

⁷⁵⁹ Lettre 12. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 10 septembre 1870. Correspondance, p. 29.

⁷⁶⁰ Lettre 13. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 19 novembre 1870. Correspondance, p. 30-31.

février 1871⁷⁶¹, le jour même de la démission de Gambetta. Il la rassure sur son père et se montre heureux de recevoir des nouvelles de ses amis et de sa famille, qu'il rejoint quelques jours plus tard. Manet et Eva Gonzalès sont absents de Paris lorsque les troubles liés à la Commune éclatent. Ils se tiennent cependant au courant des événements par leur correspondance. L'élection d'une Assemblée Nationale, une fois encore à majorité monarchiste grâce au vote des campagnes, aboutit à la colère des Parisiens qui, eux, ont élu une large majorité de députés républicains. Le 18 mars 1871, les Parisiens résistent à l'armée dirigée par Adolphe Thiers, « chef du pouvoir exécutif de la République française » (à la fois chef de l'État et du gouvernement), voulant reprendre les canons de Belleville, et la foule s'empare de l'Hôtel de Ville. La Commune de Paris est proclamée le 28 mars. La famille Manet ne rentre à Paris qu'en juin, et Eva Gonzalès rentre avec sa sœur et sa mère en juillet. Ils ne sont donc pas présents lors de la répression de ce que le gouvernement, installé à Versailles, considère comme une insurrection. En effet, le 21 mai, les « Versaillais » entrent par surprise dans Paris, commence alors la « Semaine Sanglante ». La répression à l'encontre des Communards entraîne près de vingt-mille exécutions. Manet et Eva Gonzalès attendent, chacun de leur côté, la fin de ces événements pour rentrer à Paris avec leurs familles, après avoir repoussé à plusieurs reprises ce retour. Celui-ci arrive finalement quelques jours plus tard, comme le confirme une lettre d'Édouard Manet à Berthe Morisot, écrite le 10 juin à Paris :

« Chère Mademoiselle, nous sommes rentrés à Paris depuis quelques jours et les dames me chargent de leurs amitiés pour vous et Mme Pontillon chez qui vous êtes sans doute. Quels terribles événements et comment allons-nous en sortir ? [...] J'ai rencontré Tiburce il y a quelques jours et je n'ai pas pu mettre à exécution le projet que j'avais d'aller voir votre maman. Mais nous voilà tous à peu près ruinés ; il faut tirer parti de son industrie. Eugène était allé vous voir à Saint-Germain ; vous étiez sortie ce jour-là. J'ai appris avec plaisir que votre maison de Passy avait été épargnée. [...] Je pense, Mademoiselle, que vous n'allez pas rester longtemps à Cherbourg. Tout le monde revient à Paris, du reste, il n'est pas possible de vivre ailleurs »⁷⁶².

En juillet, alors que Berthe Morisot reste auprès de sa sœur Edma à Cherbourg, leur mère leur fait part du retour à la vie et aux mondanités dans la capitale. Eva Gonzalès et sa famille apparaissent à nouveau dans les lettres de Mme Morisot :

« J'ai trouvé le salon de Manet revenu au même état ; c'est nauséabond ; s'il n'y avait pas l'animation que causent les malheurs publics par les récits particuliers de chacun, je pense

⁷⁶¹ Lettre 14. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 5 février 1871. Correspondance, p. 32.

⁷⁶² Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 58.

qu'on aurait dit peu de choses ; une chaleur suffocante, les gens parqués dans l'unique salon, les boissons chaudes et pourtant Pagans a chanté, Mad. Éd. a joué et M. Degas était présent. [...] Mlle Eva a enlaidi. »⁷⁶³. Elle poursuit dans une autre lettre : « *Il (Manet) trouve comme moi que les Gonzalès ont perdu ; il ne faudrait jamais quitter les gens, selon lui, tant les retours sont en général défavorables...* »⁷⁶⁴.

À la lecture de ces lettres, de ces mots acerbes vis-à-vis d'Eva Gonzalès et de ses parents, nous pouvons nous demander si Mme Morisot n'est pas jalouse, comme sa fille, du fait que Manet ait pris Eva Gonzalès comme élève, qu'il se soit rapproché de la jeune femme au fil des ans au détriment de Berthe. Manet a-t-il eu réellement ces mots vis-à-vis des parents de son élève ? Ces attaques ne concernent pas uniquement Eva Gonzalès, mais aussi Suzanne Manet, l'épouse du peintre. Mme Morisot écrit ainsi à Berthe, pendant l'été 1872 : « *Manet se récrie disant que dans quelques années d'ici, il aura honte de sa femme, non qu'il ne lui trouve une belle tête, mais il ne peut passer par-dessus le corps ; il aurait mieux fait d'épouser Mlle Gonzalès ; en voilà une qui est ravissante de tous points, et une éducation ! Une tenue !* »⁷⁶⁵.

Alors qu'elle s'est exilée sur la côte normande pendant le conflit, Eva Gonzalès réalise plusieurs natures mortes qui ne sont pas sans rappeler le goût de Manet pour les poires, les pêches, les raisins ou encore les pivoines. L'aquarelle *Pêches et raisins* (Cat. 19.), figurant une pêche entière et une autre coupée en deux à côté d'une grappe de raisin, et l'huile sur toile *Nature morte aux deux pêches avec raisins*⁷⁶⁶, dans laquelle sont représentées deux pêches ainsi que du raisin noir et du raisin vert et leurs feuilles de vigne, se rapprochent ainsi de *Fruits sur une table*⁷⁶⁷, exécutée par le peintre en 1864, montrant une corbeille de fruits sur une nappe blanche accompagnée de grappes de raisin, de figues, de feuilles de vigne, d'un pinceau et d'un verre. Il en est de même pour l'huile sur toile intitulée *Poires*⁷⁶⁸ et l'aquarelle *Nature morte aux poires*⁷⁶⁹, directement influencées par les *Deux poires*⁷⁷⁰ de Manet, datées de 1864. Eva Gonzalès s'est également inspirée de *Branche de pivoines blanches et sécateur*⁷⁷¹ pour peindre *Les pivoines et le hanneton* (Cat. 21.), huile sur toile dans laquelle sont représentés une branche de pivoines roses et l'insecte à côté d'elle.

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 65-66.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 66-67.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁶⁶ Cat. 20. Eva Gonzalès, *Nature morte aux deux pêches avec raisins*, vers 1871-1872. Annexes, p. 43.

⁷⁶⁷ Fig. 235. Édouard Manet, *Fruits sur une table*, 1864. Annexes, p. 354.

⁷⁶⁸ Cat. 24. Eva Gonzalès, *Poires*, vers 1871-1872. Annexes, p. 47.

⁷⁶⁹ Cat. 25. Eva Gonzalès, *Nature morte aux poires*, vers 1871-1872. Annexes, p. 48.

⁷⁷⁰ Fig. 236. Édouard Manet, *Deux poires*, 1864. Annexes, p. 355.

⁷⁷¹ Fig. 237. Édouard Manet, *Branche de pivoines blanches et sécateur*, 1864. Annexes, p. 356.

Après la guerre et l'épisode de la Commune, Eva Gonzalès retourne travailler régulièrement dans l'atelier de Manet, qui déménage au 4, rue de Saint-Pétersbourg à partir de 1872. Les œuvres de son maître ne cessent de l'inspirer, en atteste la *Jeune fille aux cerises* (Cat. 42.), dans laquelle nous retrouvons l'esprit du *Jeune homme à la poire*⁷⁷² que Manet a peint dans les années 1867-1868. Dans les deux tableaux, les figures se détachent d'un fond neutre, adoptent la même pose de trois-quarts, et sont accoudées sur une table, occupées à éplucher des poires pour le jeune homme, des cerises pour la jeune fille, coiffée d'une charlotte et vêtue d'un tablier à rayures noires et blanches.

Au fil des ans, Eva Gonzalès devient non seulement une amie proche de Manet, mais également de son épouse Suzanne (Fig. XL.) et de son filleul Léon (Fig. XLI.).



Fig. XL. Suzanne Manet.
Photographie provenant de l'Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris, F. 27. Source : Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, 4-NA-115.



Fig. XLI. Léon Koëlla Leenhoff.
Photographie provenant de l'Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris, F. 15. Source : Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, 4-NA-115.

⁷⁷² Fig. 243. Édouard Manet, *Jeune homme à la poire*, 1867-1868. Annexes, p. 362.

D'origine néerlandaise, Suzanne Leenhoff (1830-1906) rencontre Édouard Manet en 1849 au domicile familial du 6, rue du Mont-Thabor, où la jeune fille de vingt ans vient donner des leçons de piano aux frères Manet. Les deux jeunes gens se fréquentent et Suzanne Leenhoff donne naissance, le 29 janvier 1852, à un garçon, déclaré à l'état civil non pas sous le nom de Manet, mais de Léon Édouard Koëlla Leenhoff (1852-1927). En effet, cette liaison ayant eu lieu hors mariage, l'enfant est présenté comme le petit frère de la jeune femme. Sa mère, quittant la Hollande pour s'installer à Paris auprès de sa fille, accepte la situation en se faisant passer pour la mère de Léon. Lors de son baptême, célébré le 4 novembre 1855, Édouard Manet devient son parrain, et c'est sous ce qualificatif que Léon Leenhoff désigne le peintre, bien que sa place au sein de cette famille soit celle d'un fils. Édouard Manet épouse Suzanne Leenhoff le 28 octobre 1863 en Hollande, et présente son épouse à ses amis, qui apprécient ses talents de pianiste. « *Il paraît que sa femme est belle, très bonne, et très grande artiste. Tant de trésors en une seule personne femelle, n'est-ce pas monstrueux ?* »⁷⁷³, écrit Baudelaire dans une lettre au photographe Étienne Carjat. Le visage de Suzanne Manet apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de son époux, comme dans *La lecture*⁷⁷⁴ et *Madame Manet au piano*⁷⁷⁵.

Ce n'est qu'en 1872, lorsqu'il remplit les formalités de son service militaire, que Léon Leenhoff découvre sa véritable identité. Le testament d'Édouard Manet, rédigé le 30 septembre 1882, témoigne de ce lien filial qui unit le peintre au jeune homme : « Elle léguera par testament tout ce que je lui ai laissé à Léon Koëlla, dit Leenhoff, qui m'a donné les soins les plus dévoués, et je crois que mes frères trouveront ces dispositions toutes naturelles »⁷⁷⁶. Les raisons qui ont poussé le peintre à ne jamais reconnaître sa paternité restent énigmatiques, car Léon Leenhoff est l'un des modèles privilégiés de Manet. Nous pouvons observer son évolution de son enfance à son adolescence, à travers les œuvres *L'enfant à l'épée*⁷⁷⁷, *Les Bulles de savon*⁷⁷⁸ ou *Le Déjeuner dans l'atelier*⁷⁷⁹.

Dès qu'elle entre dans l'atelier de Manet pour devenir son élève en 1869, Eva Gonzalès se prend d'affection pour ces deux personnes chères à son maître. Avec Suzanne Manet, elle

⁷⁷³ Baudelaire, *Correspondance*, t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973, p. 323.

⁷⁷⁴ Fig. 238. Édouard Manet, *La Lecture*, 1865. Annexes, p. 357.

⁷⁷⁵ Fig. 246. Édouard Manet, *Madame Manet au piano*, 1868. Annexes, p. 365.

⁷⁷⁶ Denis ROUART et Daniel WILDENSTEIN, *Manet. Catalogue raisonné*, t. 1, Lausanne, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1975, p. 25.

⁷⁷⁷ Fig. 227. Édouard Manet, *L'enfant à l'épée*, 1861. Annexes, p. 346.

⁷⁷⁸ Fig. 244. Édouard Manet, *Les Bulles de savon*, 1867. Annexes, p. 363.

⁷⁷⁹ Fig. 247. Édouard Manet, *Le Déjeuner dans l'atelier*, 1868. Annexes, p. 366.

entretient une correspondance pendant le conflit de 1870-1871. En février 1871, Suzanne Manet lui fait part du retour de son époux à ses côtés après la guerre qui l'a séparée de lui plusieurs mois, de la peur qu'elle a pu éprouver pendant une année, mais aussi du soulagement de le revoir : « *Je vous remercie de la bonne et charmante lettre... que vous m'avez écrite il y a deux mois, mais j'étais trop triste pour prendre la plume... Que d'angoisses et de craintes ! Mon mari est ici depuis huit jours, je l'ai trouvé bien changé. Je compte sur le bon air, la bonne nourriture et la joie de nous revoir, pour le remettre de tout ce qu'il a enduré des rigueurs du siège* »⁷⁸⁰. Bien qu'elle devienne sa belle-sœur, Berthe Morisot n'a pas autant d'affection pour Suzanne Manet. Elle écrit ainsi à sa sœur Edma : « *J'ai vu hier l'ami Manet ; il est parti aujourd'hui avec la grosse Suzanne pour la Hollande et de si mauvaise humeur que je ne sais comment ils arriveront* »⁷⁸¹.

En août 1871, Édouard Manet représente son épouse dans l'huile sur toile *Partie de croquet à Boulogne-sur-Mer*⁷⁸². La pelouse du casino devant la mer rassemble Paul Roudier, ami d'enfance du peintre, mais aussi Léon Leenhoff, vu de dos discutant avec Jeanne Gonzalès⁷⁸³, vêtue d'une robe jaune et bleue. La présence de la sœur d'Eva Gonzalès à cette réunion familiale et amicale est la preuve de la proximité de la famille Manet et de la famille Gonzalès. La sœur cadette accompagne en effet son aînée aux cours que lui donne Manet depuis plusieurs années. Celui-ci connaît donc Jeanne Gonzalès depuis qu'elle a dix-sept ans. Une étude de la figure de la demoiselle croquée pour cette toile est aujourd'hui conservée au Musée d'Orsay⁷⁸⁴.

Léon Leenhoff devient aussi un proche des sœurs Gonzalès. Passant la majeure partie de son temps dans l'atelier de Manet, où il pose pour lui, le jeune homme y côtoie les deux sœurs, comme l'atteste l'esquisse *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet* (Fig. 250.), vue précédemment, dans laquelle il est représenté aux côtés de la jeune élève dans l'atelier du peintre. Une amitié naît très vite entre les trois jeunes gens. Léon a l'âge de Jeanne et seulement trois ans d'écart avec Eva. Quelques années plus tard, Léon Leenhoff pose à

⁷⁸⁰ Lettre 15. Suzanne Manet à Eva Gonzalès, 22 février 1871. Correspondance, p. 33.

⁷⁸¹ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot*, op. cit., p. 73.

⁷⁸² Fig. 258. Édouard Manet, *Partie de croquet à Boulogne-sur-Mer*, 1871. Annexes, p. 377.

⁷⁸³ Éric DARRAGON, *Manet*, op. cit., p. 200.

⁷⁸⁴ Fig. 259. Édouard Manet, *Étude pour Jeanne Gonzalès*, 1871. Annexes, p. 378.

nouveau avec la jeune femme pour le pastel *La Loge*⁷⁸⁵. La complicité entre le fils de l'artiste et son élève y est manifeste.

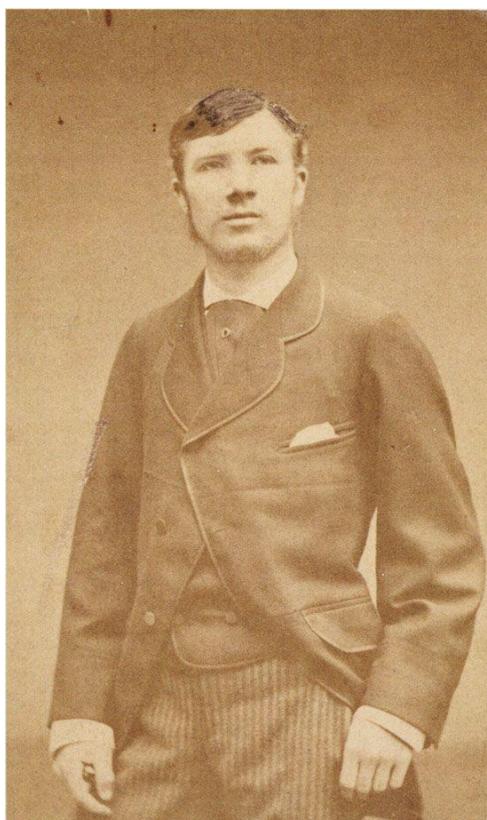


Fig. XLII. Étienne Carjat, *Léon Koëlla Leenhoff*, vers 1867. Source : <http://www.henkverveer.nl/>

Après son mariage avec Henri Guérard, Eva Gonzalès reste proche de la famille Manet. Ils se fréquentent et dînent ensemble, comme en témoigne cette lettre de Suzanne Manet adressée le 20 juin 1882 à Eva Gonzalès, devenue Mme Guérard :

*« Ma chère Eva,
Léon me dit que vous ainsi que Mr Guérard aviez l'intention de venir nous voir demain mercredi soir, mais je vous prie d'être assez aimables pour venir partager notre petit dîner.
Votre affectionnée amie,
S. Manet »*⁷⁸⁶.

Après la mort d'Eva Gonzalès, Léon Leenhoff participe, en janvier 1885, à l'organisation de l'exposition rétrospective de ses œuvres dans les salons de *La Vie moderne*, comme le rapporte Paul Ferronays dans son article consacré à l'inauguration de cette exposition :

⁷⁸⁵ Fig. 278. Édouard Manet, *La Loge*, 1878. Annexes, p. 397.

⁷⁸⁶ Lettre 46. Suzanne Manet à Eva Gonzalès, 20 juin 1882. Correspondance, p. 114-116.

« Antonin Proust a visité l'exposition des premiers. Il a été reçu par M. Emmanuel Gonzalès, Mlle Jeanne Gonzalès, MM. Henri Guérard, Léon Leenhoff et Émile Saint-Lanne »⁷⁸⁷. Edmond Jacques, dans *L'Intransigeant*, témoigne également du rôle de Leenhoff dans cette manifestation : « C'est un véritable événement que l'ouverture de l'exposition qu'a organisée M. Léon Leenhoff dans les salons de *La Vie moderne* »⁷⁸⁸. Suzanne Manet et son frère, le sculpteur Ferdinand Leenhoff, assisteront à l'inauguration.

Emmanuel Gonzalès aurait également été un ami proche de Mme Manet, comme l'indique une photographie de l'écrivain dans un album de portraits et cartes de visites ayant appartenu à Édouard Manet, aujourd'hui conservé à la BnF, qui porte au dos l'inscription : « À Madame Manet, hommage de son dévoué Emmanuel Gonzalès »⁷⁸⁹.

La formation artistique d'Eva Gonzalès étudiée dans ces deux parties dépasse donc la simple relation de maître à élève. Charles Chaplin devient un ami intime des parents Gonzalès ainsi que le protecteur de leur fille tout au long de sa carrière. La relation de la jeune femme avec Édouard Manet, son second maître, se caractérise, quant à elle, par une admiration mutuelle et une amitié profonde qui transparaît dans leur correspondance. Manet conditionne non seulement sa vie artistique, l'influence, mais joue aussi certainement un rôle majeur dans sa vie personnelle, puisque c'est peut-être par son intermédiaire qu'Eva Gonzalès rencontre Henri Guérard, son époux, dans le milieu des années 1870. De Charles Chaplin, Eva Gonzalès garde tout au long de sa carrière, même lorsque son œuvre s'ouvre aux thèmes et techniques impressionnistes, le goût pour la précision des contours et les formes définies. De Manet, elle retient l'importance de la couleur et de rendre le sujet tel qu'elle le ressent. Michaël R. Orwicz, dans son article sur la postérité d'Édouard Manet, paru dans la revue *Romantisme* en 1996, signale la cohabitation de ces deux natures dans l'œuvre d'Eva Gonzalès :

« Grâce aux conseils de Manet, Gonzalès, une ancienne élève de Chaplin (« le passionné peintre des chairs languissantes et poudre-de-rizées ») montra inopinément d'extraordinaires témoignages de force, de couleur, de précision. Dans son œuvre, rien ne s'abandonne ; les contours sont nets et serrés ; les colorations ne s'affadissent jamais. [...] Manet avait ajouté aux indications de l'efféminé enchanteur les rudesses justes de sa manière. [...] Il y avait en Mlle Gonzalès la combinaison de deux natures contraires, analysées par un esprit libre et serein, qui faisait de cet amalgame inattendu sortir une originalité. [...] Partie des mièvreries

⁷⁸⁷ Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 60.

⁷⁸⁸ Edmond JACQUES, « Beaux-Arts. L'œuvre d'Eva Gonzalès », *L'Intransigeant*, 21 janvier 1885, p. 3.

⁷⁸⁹ Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris, F. 21v.

énervantes de Chaplin, elle arriva, par la longue étude et une saine direction, à fournir des notes énergiques, masculines, humaines »⁷⁹⁰.

⁷⁹⁰ Michaël R. ORWICZ, « La vie posthume d'Édouard Manet : l'art national et la biographie artistique au début de la IIIe République », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 59-60.

B. L'entourage du couple Guérard.

1. Henri Guérard : graveur et ami d'Édouard Manet.

Édouard Manet est non seulement le maître d'Eva Gonzalès, mais il est également un ami proche de son époux Henri Guérard, qu'il estime beaucoup et qu'il considère comme le meilleur et le « seul graveur à l'eau-forte »⁷⁹¹, ainsi qu'il le nomme dans une lettre adressée à Eva Gonzalès le 7 juillet 1880. Guérard devient alors l'imprimeur, le graveur, le conseiller mais aussi l'un des plus chers amis de Manet. Ne connaissant pas les circonstances exactes de leur rencontre, nous supposons que leur fréquentation commune du café de la Nouvelle Athènes en est à l'origine. Dans les années 1870, ce café, situé place Pigalle, reprend le rôle tenu par le café Guerbois à la fin des années 1860. Renoir et Degas en sont des habitués, et Manet y retrouve souvent son ami Alfred Stevens. En plus des anciens du Café Guerbois, de nouveaux artistes intègrent le groupe, parmi lesquels les peintres-graveurs Henri Guérard et Norbert Goeneutte, habitant tous deux la rue Bréda, à moins de 300 mètres de la place Pigalle. Ce café, qui verra la mise au point des expositions du groupe impressionniste, servira également de décor pour plusieurs œuvres de ces artistes.

Manet y peint d'ailleurs en 1878 *Au Café*⁷⁹² (Fig. XLIII.), pour lequel Henri Guérard lui-même et l'actrice Ellen Andrée y prêtent leurs visages. Ellen Andrée est une actrice d'une certaine renommée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais son nom reste connu aujourd'hui pour avoir servi de modèle à quelques-uns des plus grands peintres de son temps. Manet la représente quatre ans plus tôt dans *La Parisienne*⁷⁹³. En 1878, la même année qu'*Au Café*, l'artiste prend de nouveau l'actrice pour modèle dans *La Prune*⁷⁹⁴, attablée dans un café, s'abandonnant à un moment de solitude et de rêverie, une cigarette à la main et un verre d'eau de vie accompagnée d'une prune devant elle. Ellen Andrée apparaît également dans d'autres tableaux très célèbres, tels *L'Absinthe*⁷⁹⁵ de Degas, ou *Le déjeuner des canotiers*⁷⁹⁶, de Renoir. Dans *Au Café*, Manet la représente assise au comptoir du café de la Nouvelle Athènes, aux côtés de Henri Guérard. La jeune femme porte un manteau beige, un chapeau assorti, et

⁷⁹¹ Lettre 32. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 7 juillet 1880. Correspondance, p. 68-71.

⁷⁹² Fig. 277. Édouard Manet, *Au Café*, 1878. Annexes, p. 396.

⁷⁹³ Fig. 267. Édouard Manet, *La Parisienne*, 1874. Annexes, p. 386.

⁷⁹⁴ Fig. 279. Édouard Manet, *La Prune*, 1878. Annexes, p. 398.

⁷⁹⁵ Fig. 313. Edgar Degas, *L'Absinthe*, 1876. Annexes, p. 432.

⁷⁹⁶ Fig. 372. Auguste Renoir, *Le déjeuner des canotiers*, 1880. Annexes, p. 491.

semble contemplé, avec un air ravi – son visage esquisse un joli sourire – l’atmosphère bruyante et joyeuse des lieux. Guérard, quant à lui, est reconnaissable par sa silhouette filiforme, par la maigreur de son visage, et par sa barbe célèbre. Emmitouflé dans un manteau gris, portant sur sa tête un chapeau de soie haut-de-forme, dit « huit-reflets », en raison de sa brillance, et accompagné de sa canne, il regarde ce qui se passe derrière le comptoir. Une autre jeune femme, représentée de profil, est assise à sa gauche. Tout le vocabulaire du café apparaît ici : le comptoir, les chaises, les bocks de bière, les nombreux clients à l’arrière-plan, mais encore l’envers d’une affiche collée sur la vitre de l’établissement, celle des clowns-acrobates Hanlon-Lees, qui se produisent aux Folies Bergères en 1878.



Fig. XLIII. Édouard Manet, *Au Café*, 1878, huile sur toile, 78 x 84 cm, Collection particulière. Source : James H. RUBIN, *Manet, op. cit.*, p. 208.

Au Café a pour pendant *Coin de café-concert*⁷⁹⁷, dans lequel, dans une salle où se joue un spectacle sur scène en arrière-plan, une serveuse est en train de servir des bocks de bière à des hommes au comptoir, dont un ouvrier en blouse bleue au premier plan. Réunies, les deux toiles formaient une grande scène sur le cabaret-brasserie Reichshoffen, boulevard de Rochechouart, que Manet fréquentait également. De ce tableau, l’artiste en a donc fait deux, afin de « dissocier des modèles qui représentent des mondes différents, des classes sociales différentes »⁷⁹⁸, les bourgeois, les ouvriers, la serveuse, comme le souligne Éric Darragon.

⁷⁹⁷ Fig. 276. Édouard Manet, *Coin de café-concert*, 1878-1880. Annexes, p. 395.

⁷⁹⁸ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 296.

Les réunir tous dans un même endroit aurait en effet nui à la compréhension de la fonction du lieu, eux qui ne fréquentent généralement pas les mêmes établissements. Manet change donc ainsi son décor et place son couple bourgeois, Henri Guérard et Ellen Andrée, dans le café de la Nouvelle Athènes.

Il aurait représenté Guérard dans une autre toile, intitulée *Le Skating*⁷⁹⁹, peinte en 1877. L'actrice Henriette Hauser, qu'il prend également pour modèle dans *Nana*⁸⁰⁰, pose ici en Parisienne élégante, tenant une petite fille par la main, au bord de la patinoire des Champs-Élysées, nouveau divertissement à la mode de la société contemporaine. Avec cette touche vive, nerveuse et fragmentée, l'artiste traduit l'atmosphère vibrante, le spectacle nocturne et le mouvement tourbillonnant de la foule et des patineurs en arrière-plan. Henri Guérard serait l'un d'entre eux, comme l'évoque Éric Darragon : « Henriette Hauser devient une jeune mère élégante, souriante, venue distraire un enfant devant les évolutions d'Henri Guérard, patineur distingué et fantaisiste évoluant avec aisance sur la piste »⁸⁰¹. S'agit-il de l'homme vêtu de gris, dont nous distinguons entièrement la silhouette en arrière-plan, ou de l'homme au chapeau haut de forme, de profil, entre Henriette Hauser et la femme au second plan qui la regarde ?

Henri Guérard représente à son tour Édouard Manet, en 1880, dans l'estampe *Manet* (Fig. 53.). À la pointe-sèche, il grave le portrait de l'artiste, se concentrant exclusivement sur son visage, l'ombre de son regard, et la densité de sa barbe, exécutée par de nombreuses petites incisions de pointe. Son par-dessus n'est rendu que par un simple trait, et n'est discernable que si l'on s'approche près de l'estampe. Toute l'attention est portée sur le visage et l'expression du peintre.

L'amitié entre les deux hommes, mais également entre Édouard Manet et son élève Eva Gonzalès est telle que le couple lui demande d'être l'un des quatre témoins de leur mariage, le 15 février 1879⁸⁰². Dès lors, Manet et sa famille deviennent très proches des Guérard, se reçoivent et s'écrivent très souvent. « Il demeure en liaison constante avec Manet, dont il est le tireur préféré. Telle lettre de Manet s'ornera d'un croquis à la plume qui rapproche Eva, de

⁷⁹⁹ Fig. 275. Édouard Manet, *Le Skating*, 1877. Annexes, p. 394.

⁸⁰⁰ Fig. 274. Édouard Manet, *Nana*, 1877. Annexes, p. 393.

⁸⁰¹ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 295-296.

⁸⁰² Acte de mariage d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard, 15 février 1879. Annexes, p. 600-601.

profil, d'Henri Guérard vu de face »⁸⁰³, rapporte Claude Roger-Marx. Cette lettre, Édouard Manet l'écrit le 27 septembre 1880 de Paris, et l'adresse à son élève, « *Madame Henri Guérard, artiste-peintre, au 114 rue Haute, à Honfleur* »⁸⁰⁴, où elle séjourne avec son époux et sa sœur. L'enveloppe contient, en effet, une lettre illustrée des portraits d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard, ainsi qu'une branche de volubilis. « *J'ai un peu abîmé votre Henri ; mais vous ne m'en voudrez ni l'un ni l'autre. Je pourrai le faire facilement mieux, en le faisant plus ressemblant* »⁸⁰⁵, lui écrit-il. Cette lettre illustrée fait partie d'un ensemble que Manet écrit pendant cet été 1880. Lui et sa famille s'installent alors quelques mois à Bellevue, près de Meudon, où l'artiste suit un traitement hydrothérapique afin d'enrayer le début d'ataxie dont il est atteint, conséquence d'une ancienne contamination syphilitique, qui entrave de plus en plus ses mouvements et qui l'oblige à prendre du repos. Afin de combattre l'ennui, Manet écrit de nombreuses lettres à ses amis, dans lesquelles il retranscrit tout son talent d'artiste, comme l'indique Éric Darragon : « La correspondance représente pour lui le moyen de conjurer l'isolement ou la solitude ; elle devient aussi une expression à part entière de son art, mêlant les formes diverses de son inspiration, portraits, natures mortes, paysages, à la distance qui le sépare de ses amis ou de ses modèles »⁸⁰⁶. Manet parle à Guérard de son quotidien, de sa famille, mais également du plaisir qu'il aurait à recevoir une lettre de son élève⁸⁰⁷ (Fig. XLIV.). Au milieu de ses mots, l'artiste représente, sur la première page, une prune et deux crevettes, illustrant le conseil qu'il donne à son ami d'aller pêcher des crevettes plutôt que des anchois. En ouvrant la lettre, plusieurs motifs apparaissent sur la double page. Sur la partie gauche, nous observons un paysage maritime avec plusieurs bateaux, ainsi que la chatte de l'artiste, Zizi. Il se pourrait, comme nous l'avons évoqué précédemment, que Guérard l'ait prise pour modèle pour son estampe *Sept chats* (Fig. 156.), dans laquelle nous retrouvons la même chatte tachetée noir et blanc que celle représentée dans la lettre de Manet. Les mots de l'artiste nous indiquent que l'animal n'est en effet pas inconnu du couple Guérard : « *Voilà Zizi qui vient se garer devant moi. Elle voulait que je vous donne de ses nouvelles car je vous écris dans mon jardin* »⁸⁰⁸, leur dit-il. Sur la partie droite de la double page, trois portraits apparaissent : deux au lavis, représentant sa mère et son épouse, qui le « *chargent de leurs meilleurs compliments* »⁸⁰⁹, et un coloré, celui de Marguerite, sœur de Mme Jules Guillemet,

⁸⁰³ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 17.

⁸⁰⁴ Lettre 33. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 27 septembre 1880. Correspondance, p. 72.

⁸⁰⁵ *Ibidem.*

⁸⁰⁶ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 335.

⁸⁰⁷ Lettre 34. Édouard Manet à Henri Guérard, été 1880. Correspondance, p. 73-75.

⁸⁰⁸ Lettre 34. Édouard Manet à Henri Guérard, été 1880. Correspondance, p. 73-75.

⁸⁰⁹ *Ibidem.*

propriétaire, avec son mari, d'un magasin de mode du faubourg Saint-Honoré, qui pose pour lui cet été-là, après son retour de la mer. La lettre se termine par un autre portrait, celui de Marcellin Desboutin, à qui il pense, et par la représentation d'une hirondelle. « Le moindre de ses billets respire une sensibilité et un esprit bien à lui. Une capacité à exprimer les sensations, les sentiments et les idées »⁸¹⁰, écrit Stéphane Guégan, dans un ouvrage consacré aux lettres d'artistes. Il est vrai, les lettres de Manet ne s'embarrassent d'aucune recherche d'écriture, et il est parfois difficile à les relire. Ses mots jaillissent comme dans un échange verbal, sans porter attention aux règles d'écriture, d'accentuation et de ponctuation. Ce rythme rapide de la phrase, suivant les pensées qui le traversent, équivaut à un croquis, à une esquisse spontanée, en parfaite conformité avec sa peinture.

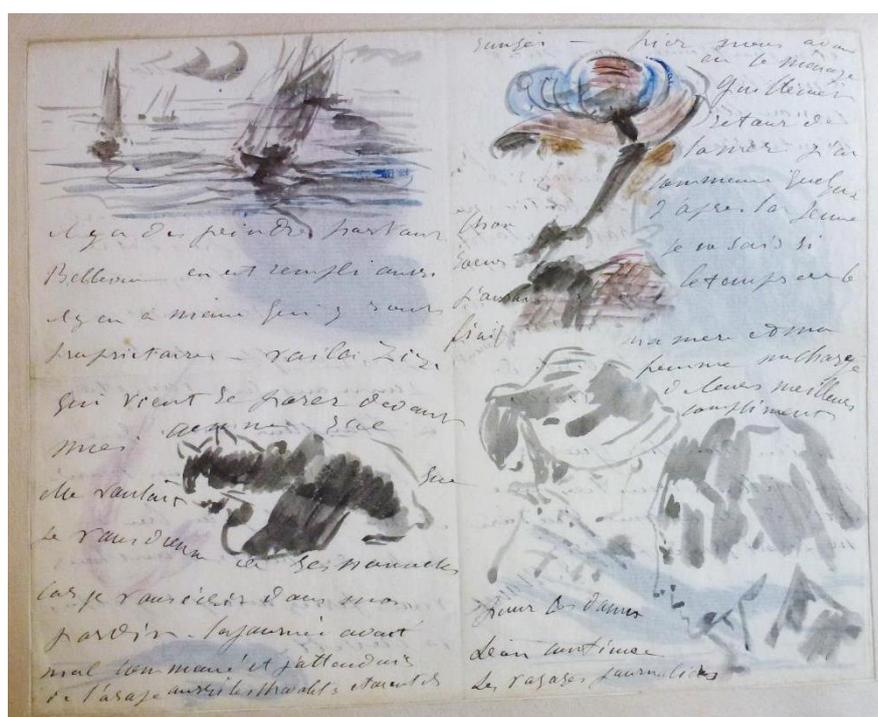


Fig. XLIV. Lettre d'Édouard Manet à Henri Guérard, été 1880. Source : Fondation Custodia, Paris.

Sophie Monneret, dans son ouvrage sur *L'impressionnisme et son époque*, nous apprend qu'à la mort d'Édouard Manet, Henri Guérard perd un ami, qu'il « reçoit en souvenir la palette utilisée pour peindre *Le Bon Bock* et sur laquelle est reproduit le tableau »⁸¹¹, et qu'il pousse les enchères à la vente de l'atelier de Manet en février 1884, dont il est l'un des membres du

⁸¹⁰ *Des lettres et des peintres, Manet, Gauguin, Matisse... Confidences de quarante artistes*, Paris, Musée des lettres et manuscrits, Beaux-Arts éditions, 2011, p. 60.

⁸¹¹ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 314.

comité de patronage et d'organisation⁸¹². Elle souligne également que Guérard a été propriétaire de plusieurs œuvres d'Édouard Manet, dont *La négresse*⁸¹³, *Jeune femme dans les fleurs*⁸¹⁴, mais aussi le dessin *Les mendiants*⁸¹⁵. En 1889, Claude Monet décide de racheter *Olympia* (Fig. 233.) à la veuve de Manet afin de l'aider financièrement, d'offrir l'œuvre au Musée du Louvre, et ainsi de la garder en France. Il lance alors une souscription dans le but de rassembler les 20 000 francs demandés par Suzanne Manet, et à laquelle participe Henri Guérard, comme en témoigne une lettre, datée du 17 octobre 1889, dans laquelle Monet lui écrit : « *Je m'occupe d'une souscription que nous faisons entre amis et admirateurs de Manet pour acheter son Olympia et l'offrir au Louvre. C'est le plus bel hommage que nous puissions rendre à la mémoire de notre ami et c'est en même temps une façon discrète de venir en aide à Madame Manet puisque c'est à elle qu'appartient l'Olympia* »⁸¹⁶. L'œuvre est achetée à Suzanne Manet en mars 1890, puis exposée au Musée du Luxembourg jusqu'en 1907, avant d'être transférée au Louvre, puis, par la suite, au Musée du Jeu de Paume, et enfin au Musée d'Orsay en 1986.

Henri Guérard et Jeanne Gonzalès – Eva Gonzalès étant décédée seulement quelques jours après Manet – restent proches de l'épouse d'Édouard Manet après la mort du maître. Ils semblent se soutenir mutuellement dans leur deuil. Suzanne Manet fait même l'acquisition d'une œuvre d'Eva Gonzalès, *Les oies*⁸¹⁷, lors de la vente de son atelier le 20 février 1885 à l'Hôtel Drouot⁸¹⁸. De son côté, elle offre à Guérard des estampes de Manet, comme en témoigne l'une de ses lettres dans laquelle elle écrit : « *Puisque c'est pour vous et pour compléter votre collection, je vous céderai les eaux-fortes inédites que vous me demandez ainsi que L'Enfant à l'épée* »⁸¹⁹. Deux jours après le décès de Henri Guérard, survenu le 24 mars 1897, Suzanne Manet écrit à Jeanne Guérard-Gonzalès pour lui présenter ses condoléances : « *Je suis malade, sans cela, j'aurais été de suite vous embrasser et pleurer avec vous, notre ami si dévoué. Je suis donc avec vous, abîmée de douleurs en souvenir de toutes nos pertes et de nos plus chères affections. Ma chère Jeanne, que de regrets !* »⁸²⁰.

⁸¹² III. C. 2. Les promoteurs de sa nouvelle postérité, p. 390-392.

⁸¹³ Fig. 228. Édouard Manet, *La négresse*, 1862-1863. Annexes, p. 347.

⁸¹⁴ Fig. 272. Édouard Manet, *Jeune femme dans les fleurs*, 1876. Annexes, p. 391.

⁸¹⁵ Fig. 280. Édouard Manet, *Les mendiants*, 1878. Annexes, p. 399.

⁸¹⁶ Lettre 49. Claude Monet à Henri Guérard, 17 octobre 1889. Correspondance, p. 122.

⁸¹⁷ Eva Gonzalès, *Les oies*, vers 1868-1869, matériau non identifié, support inconnu, dimensions inconnues, localisation actuelle inconnue.

⁸¹⁸ III. C. 2. Les promoteurs de sa nouvelle postérité, p. 389-390 / 392-394.

⁸¹⁹ Lettre 50. Suzanne Manet à Henri Guérard, 25 avril 1893. Correspondance, p. 123.

⁸²⁰ Lettre 51. Suzanne Manet à Jeanne Guérard-Gonzalès, 26 mars 1897. Correspondance, p. 124.

Comme son ami Henri Guérard, Édouard Manet se passionne dès le début des années 1860 pour la gravure. Il produira ainsi une cinquantaine d'eaux-fortes et une vingtaine de lithographies. Mais, comme le note Léon Rosenthal dans son ouvrage sur l'œuvre gravé de Manet, « parmi tant d'articles ou de livres qui se sont publiés sur Manet et qui continuent à lui être consacrés, il en est fort peu où il soit tenu compte de l'œuvre gravé »⁸²¹. Excepté cet ouvrage, mais aussi celui d'Étienne Moreau-Nélaton⁸²², très peu d'études ont été faites sur cet aspect de l'œuvre du maître. Et pourtant, ses gravures sont tout aussi originales que ses peintures. « Aucune des pages qu'il a marquées de sa griffe n'est indifférente, poursuit Rosenthal. La plupart sont capables, tout au moins, de surprendre ou sont dignes d'être admirées »⁸²³. Bien sûr, les gravures de Manet n'exerceront pas sur le monde de l'estampe la même influence que ses tableaux sur les peintres impressionnistes. Elles provoqueront néanmoins les mêmes réactions positives ou négatives, et, comme le déclare Henri Béraldi dans ses propos sur l'œuvre gravé de Manet : « Jamais les *antimanétistes* n'empêcheront *Le Guitarrero*, *Lola de Valence* ou *L'Enfant à l'épée* d'être de vraies eaux-fortes de peintre, et comme telles d'entrer dans les portefeuilles des collectionneurs d'estampes originales »⁸²⁴. Manet reprend en effet dans ses cuivres ses propres tableaux, tels que *Le Chanteur Espagnol* (Fig. 225.) et *Lola de Valence* (Fig. 230.). L'eau-forte *Le Guitarrero*⁸²⁵ est gravée d'après le premier. Comme dans ses peintures, l'artiste joue ici sur les contrastes entre l'ombre et la pénombre portées derrière le banc, exécutées par des incisions quadrillées ou parallèles plus ou moins larges, le noir du gilet et du chapeau, obtenu par des incisions petites et particulièrement rapprochées les unes des autres, et la clarté du reste de l'œuvre. « Il donne la joie un peu acide d'une chose venue d'emblée, avec d'heureux hasards, de beaux noirs, quelque chose de sommaire et de riche ; la lumière y règne partout »⁸²⁶, souligne Rosenthal au sujet de cette estampe, dont la signature de l'artiste apparaît en haut à droite, ainsi que l'inscription en bas à droite « Impr. Delâtre, Paris », indiquant que Manet a fait appel à l'imprimeur Auguste Delâtre pour l'impression de cette estampe. Celui-ci est connu pour avoir imprimé, avec Alfred Cadart, les gravures du journal *Paris à l'eau-forte*, mais aussi pour avoir fondé avec lui la Société des aquafortistes en 1862. L'eau-forte *Lola de Valence*⁸²⁷ est exécutée deux ans plus tard, d'après l'huile sur toile du même nom. Plusieurs différences

⁸²¹ Léon ROSENTHAL, *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, Le Goupy, 1925, p. VII-VIII.

⁸²² Étienne MOREAU-NÉLATON, *Manet : graveur et lithographe*, Paris, Loys Delteil, 1906.

⁸²³ Léon ROSENTHAL, *Manet aquafortiste et lithographe*, op. cit., p. VII.

⁸²⁴ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 9, op. cit., p. 206-207.

⁸²⁵ Fig. 226. Édouard Manet, *Le Guitarrero* (5^e état), 1861. Annexes, p. 345.

⁸²⁶ Léon ROSENTHAL, *Manet aquafortiste et lithographe*, op. cit., p. 62.

⁸²⁷ Fig. 234. Édouard Manet, *Lola de Valence* (8^e état), 1863. Annexes, p. 353.

s'opèrent entre les deux œuvres. Alors que dans la peinture, un décor de scène apparaît en arrière-plan, le fond de la gravure est neutre et n'est fait que de noir, afin de porter l'attention sur la figure de la jeune femme. Elle aussi diffère sur plusieurs points de son modèle peint : son visage est davantage tourné vers le spectateur ; sa jupe est beaucoup plus volumineuse ; l'écharpe est plus relevée au-dessus de sa tête ; l'expression de son visage est enfin beaucoup plus grave que dans la peinture, où la jeune femme esquissait un sourire. Cette estampe est accompagnée d'un quatrain de Baudelaire :

« Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le Désir balance :
Mais on voit scintiller dans Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir ».

Manet ne copie donc pas ses toiles, mais les réinterprète. « Par ces traits répétés qui semblent hésiter autour de la forme, par des abréviations décisives, par le jeu des noirs et surtout par celui des pénombres, il exprime la vie, surtout il marque chaque page de sa personnalité »⁸²⁸, écrit Léon Rosenthal dans un autre ouvrage consacré à la gravure. Comme dans ses peintures, l'œuvre gravé de Manet évolue également vers le plein air. En 1882, il grave *Jeanne*⁸²⁹, d'après son tableau exposé au Salon de la même année, *Le Printemps*⁸³⁰. Dans cette estampe, Manet rend admirablement la luminosité de la promenade d'une jeune fille. « Jeanne en 1882 termine dans le papillotement de la lumière une série commencée dans le crépuscule »⁸³¹, poursuit Rosenthal. Alors que dans la toile, les plantes, les feuillages, les fleurs du chapeau, l'ombrelle sont détaillés et bien distincts, ces éléments ne sont que suggérés et esquissés dans la gravure. Il s'agit ici de la dernière eau-forte du peintre, que Guérard a fait mordre et qu'il a lui-même tirée. Manet lui écrit d'ailleurs au sujet de cette estampe : « *Merci, mon cher Guérard – décidément l'eau-forte n'est plus mon affaire – labourez-moi cette planche d'un bon coup de burin et amitiés* »⁸³². Le graveur collabore donc avec le peintre dans la réalisation de ses ultimes estampes. Il le suit dans ses travaux, l'aide et participe à leur réalisation, tout en les lui tirant. Fin connaisseur du travail de graveur de Manet, dont il possédait certaines estampes, Henri Guérard aidera Henri Béraldi à établir la liste des gravures de l'artiste,

⁸²⁸ Léon ROSENTHAL, *La Gravure, op. cit.*, p. 370.

⁸²⁹ Fig. 285. Édouard Manet, *Jeanne* (2^e état), 1882. Annexes, p. 404.

⁸³⁰ Fig. 284. Édouard Manet, *Le Printemps, Jeanne*, 1881. Annexes, p. 403.

⁸³¹ Léon ROSENTHAL, *La Gravure, op. cit.*, p. 370.

⁸³² *L'Estampe impressionniste, de Manet à Renoir, Trésors de la Bibliothèque Nationale de France, op. cit.*, p. 43.

comme en témoigne cette phrase de l'auteur : « La liste que nous donnons est complète ; plusieurs pièces, très peu connues, nous ont été montrées par le graveur Henri Guérard »⁸³³.

L'œuvre du peintre le passionne à un tel point que Guérard prend part, comme nous l'avons déjà mentionné, à la parution de l'ouvrage *Manet*⁸³⁴, d'Edmond Bazire, un an après la mort de l'artiste. Guérard illustre l'ouvrage de ses dessins et gravures d'après l'œuvre d'Édouard Manet. Nous y retrouvons *Édouard Manet peint par lui-même*, aussi appelé *Autoportrait avec calotte*, *Toréador saluant*, le *Portrait d'Émile Zola*, *Le Balcon*, le *Portrait de Mlle E. G.*, sa propre épouse, *Le Port de Bordeaux*, *Le Buveur d'eau*, le *Portrait de Faure dans Hamlet*, mais aussi le portrait de *Négresse*, dont Guérard était lui-même le propriétaire. Il grave également d'après lui *Eva Gonzalès, profil tourné à gauche* (Fig. 38.), *En bateau*⁸³⁵, *Le Bar aux Folies Bergères*⁸³⁶, ou encore *Le jockey*, ou *Le cheval de course*⁸³⁷. Graveur interprète, l'œuvre de Manet est celle que Guérard reproduit le plus, celle qu'il affectionne le plus.

« Autour de Manet ou après lui, d'autres impressionnistes tiendront à honneur de démontrer qu'ils ont quelque chose à dire, même sans le secours des couleurs »⁸³⁸, expose Léon Rosenthal. En ce milieu des années 1870, Henri Guérard se voit en effet mêlé aux aventures de l'estampe impressionniste aux côtés de Manet et de ces peintres. Plusieurs œuvres de Guérard étaient rassemblées à l'occasion de l'exposition *L'Estampe impressionniste. Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, présentée au Musée des Beaux-Arts de Caen du 4 juin au 5 septembre 2010, lors du festival *Normandie impressionniste*. Elles y côtoyaient des gravures de Manet, Degas, Pissarro, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Renoir et Sisley. Ce lien entre la technique de l'estampe et la peinture impressionniste ne semble guère évident au premier abord. Pourtant, la gravure est elle aussi un art de lumière. Les épreuves tirées permettent en effet à l'artiste de jouer avec les nuances du clair-obscur. Tous les peintres impressionnistes n'ont pas pratiqué l'estampe. Mais pour certains d'entre eux, comme ceux que nous venons de citer, avides de nouvelles techniques (eau-forte, aquatinte, lithographie...), la gravure constitue un terrain d'expérimentations complémentaire de la peinture. Nous retrouvons dans leurs estampes la spontanéité, le caractère d'inachèvement et les effets d'atmosphère qui fondent l'esthétique impressionniste.

⁸³³ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes, t. 9, op. cit.*, p. 207.

⁸³⁴ Edmond BAZIRE, *Manet, op. cit.*

⁸³⁵ Fig. 19. Henri Guérard, *En bateau*, d'après Manet, 1884. Annexes, p. 136.

⁸³⁶ Fig. 20. Henri Guérard, *Le Bar aux Folies Bergères*, d'après Manet, 1884. Annexes, p. 137.

⁸³⁷ Fig. 33. Henri Guérard, *Le jockey* ou *Le cheval de course*, d'après Manet, 1888. Annexes, p. 150.

⁸³⁸ Léon ROSENTHAL, *La Gravure, op. cit.*, p. 370.

L'œuvre de Guérard de la fin des années 1870 et du début des années 1880 voit ainsi surgir maintes manifestations impressionnistes, mouvement auquel il est sensible, comme en témoignent ses *Notes au crayon* du 21 mai 1876 : « “Les grands partis” des peintres de cette école, leur hardiesse, leurs trouvailles ont pour cachet distinctif une apparence de spontanéité qui fait que l'on ne se rend pas compte des recherches et des difficultés de leur travail. C'est à tort qu'on les trouve incomplets, car leur œuvre est voulue »⁸³⁹. Guérard se passionne, comme eux, pour la nouveauté, pour la recherche technique, pour la spontanéité et pour les factures libres. Ses sujets, à l'instar de ces peintres, sont souvent prétextes à des études, à des expériences techniques. Son ami Frantz Jourdain revient sur son inclinaison pour ces artistes modernes :

« Henri Guérard a aimé les manifestations artistiques qui tiennent actuellement le haut du pavé, bien avant que les moutons de Panurge eussent suivi le mouvement et, avec l'ardeur de ses convictions, il a bataillé pour Manet et Whistler douze ou quinze ans avant que la consécration officielle du Luxembourg eût jeté une douche sur les spirituels lazzis des ravissants messieurs et des femmes adorables qui râlent de plaisir devant les cardinaux de M. Vibert, les portraits de M. Jules Lefebvre, les menuets de M. Jacquet, les chats de M. Lambert, les fleurs de Mme Madeleine Lemaire, les paysages de M. Busson et autres produits d'exportation dont la fière attitude résume d'une bizarre manière notre Art national aux yeux des étrangers »⁸⁴⁰.

Guérard partage avec les impressionnistes – dans leurs peintures comme dans leurs gravures – des thèmes semblables, ainsi que leur attachement à capter les effets atmosphériques, tels que le vent, le soleil, le brouillard, la neige, la lumière du soleil ou celle de la lune.

Nous retrouvons dans son œuvre gravé la représentation de la ville, avec des estampes telles que l'*Avenue Trudaine* (Fig. 75.) et le *Boulevard de Clichy, Paris* (Fig. 84.), dans lesquelles Guérard aime représenter la pluie. Il en fait de même dans *Omnibus, effet de pluie*⁸⁴¹. Dans cette estampe, un omnibus à deux étages, tracté par deux chevaux, est garé sur le bord d'un trottoir sur lequel apparaissent une femme sous un parapluie et un petit garçon. Une pluie battante, rendue par de grands traits parallèles, tombe sur cette rue. Dans une autre eau-forte, intitulée *L'automne*⁸⁴², nous observons, au premier plan, sur un trottoir parisien avec ses arbres en cage et ses réverbères, une femme bourgeoise essayant de se protéger tant bien que mal de la pluie et du vent sous son parapluie. Derrière elle apparaissent un attelage, mais

⁸³⁹ Henri GUERARD, « Notes au crayon sur l'Exposition de peinture », *Paris à l'eau-forte, dixième volume, mai à août 1876*, Paris, R. Lesclide, 1876, p. 10.

⁸⁴⁰ Frantz JOURDAIN, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *op. cit.*, p. 299.

⁸⁴¹ Fig. 97. Henri Guérard, *Omnibus, effet de pluie*, 1888. Annexes, p. 214.

⁸⁴² Fig. 98. Henri Guérard, *L'automne*, 1888. Annexes, p. 215.

également d'autres passants, un homme, de dos, traversant la rue, et une femme de plus modeste condition, tenant un panier sous un parapluie. Tous les éléments représentés ici se reflètent sur le sol mouillé de la capitale. Cette estampe se rapproche d'une toile de Gustave Caillebotte, dont le sujet est similaire, *Rue de Paris, temps de pluie*⁸⁴³. Dans les estampes impressionnistes, outre Félix Buhot, sur lequel nous nous pencherons par la suite, et qui consacre une grande partie de son œuvre aux vues de villes sous les intempéries, Pissarro lui aussi reprendra ce thème dans *Effet de pluie, place de la République à Rouen*⁸⁴⁴, dans laquelle nous observons sur le trottoir au premier plan des ouvriers, discutant ou flânant, des chevaux attelés, trempés par la pluie, passant sur les pavés au second plan, puis d'autres passants, protégés sous des parapluies, à l'arrière-plan. Cette pluie, comme dans certaines estampes de Guérard, est rendue par de grands traits parallèles, afin d'évoquer son mouvement et sa violence.

Mais il ne s'agit pas du seul phénomène naturel que Guérard affectionne. La neige occupe elle aussi une grande place dans son œuvre gravé. Il aime en effet décrire le cœur de l'hiver, avec ses contrastes violents de blanc et de noir, où la neige fait ressortir chaque contour, chaque silhouette, comme dans *Petit Boulevard de Clichy, effet de neige*⁸⁴⁵. Un carrosse roule sur un blanc manteau neigeux, laissant derrière lui les traces de son passage, tandis que les silhouettes noires des passants, des arbres et des immeubles contrastent avec la blancheur de la neige qui est tombée sur Paris. Dans *L'hiver*⁸⁴⁶, Guérard représente une nouvelle fois une scène de rue, mais cette fois-ci sous les flocons de neige. Une Parisienne, emmitouflée dans son manteau, les mains cachées dans un manchon de fourrure, marche sur un trottoir enneigé. Derrière elle apparaît un attelage, roulant au pas, ainsi que d'autres passants, un homme sous un parapluie, et un couple se tenant par le bras pour ne pas tomber. Pour réaliser ses flocons blancs, l'artiste préserve des petits points sur sa plaque de cuivre, dont le reste du motif est creusé autour. La neige est présente dans de nombreuses autres gravures de Guérard, dans des vues de villes comme dans des vues de campagne, telle que *Moulin et maisons à Dordrecht, effet de neige*⁸⁴⁷. Il aime saisir l'atmosphère de silence et de calme régnant après une chute de neige. Celle-ci est également traitée dans l'œuvre des impressionnistes. Le paysage sous la neige offre en effet un défi pictural intéressant, cette dernière ayant le même effet que la

⁸⁴³ Fig. 301. Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877. Annexes, p. 420.

⁸⁴⁴ Fig. 362. Camille Pissarro, *Effet de pluie, place de la République à Rouen*, 1883-1885. Annexes, p. 481.

⁸⁴⁵ Fig. 101. Henri Guérard, *Petit Boulevard de Clichy, effet de neige*, 1888. Annexes, p. 218.

⁸⁴⁶ Fig. 100. Henri Guérard, *L'hiver*, 1888. Annexes, p. 217.

⁸⁴⁷ Fig. 83. Henri Guérard, *Moulin et maisons à Dordrecht, effet de neige*, 1878. Annexes, p. 200.

lumière du soleil : elle crée une atmosphère lumineuse et rend donc possible une palette impressionniste claire. *La pie*⁸⁴⁸, de Claude Monet, représentant un paysage hivernal avec une pie posée sur une clôture, en est un parfait exemple. Ce paysage enneigé se prête particulièrement bien aux effets de lumière et d'ombres, que Monet dépeint par de subtiles variations de blancs. L'artiste traite ce motif neigeux à plusieurs reprises, dans des paysages de campagne, de route ou de villages. D'autres peintres le suivront dans cette démarche, comme Pissarro, avec *Les boulevards extérieurs, effet de neige*⁸⁴⁹, mais aussi Gustave Caillebotte, avec *Vue de toits, effet de neige*⁸⁵⁰, deux œuvres représentant un manteau neigeux sur Paris, et ressemblant en cela aux gravures de Guérard.

Mais ce qui, peut-être, rapproche le plus cet artiste des impressionnistes est sa prédilection pour la mer, la côte normande tout spécialement, et la fugacité de ses paysages. Dans ses œuvres gravées en Normandie, il tente, comme eux, de fixer le fugitif et le mouvant. Il grave ici aussi les changements atmosphériques, brouillard, vent, effets de lune ou couchers de soleil.

Dans *Bateaux dans le brouillard, le matin*⁸⁵¹, Guérard représente plusieurs silhouettes de bateaux dans une brume matinale. Le travail léger à l'aquatinte et à la roulette, combiné à un tirage très pâle à l'encre brune, permet à Guérard de rendre l'effet de brouillard recherché. Cette œuvre se rapproche d'une toile emblématique de l'impressionnisme : *Impression, soleil levant*⁸⁵², de Claude Monet, dans laquelle une silhouette de barque de pêcheurs se distingue au premier plan tandis que, plus l'œil part vers le fond de la toile, plus l'ensemble devient indistinct, le port du Havre se noyant dans la brume, dont ressort un disque rouge orangé représentant le lever du soleil.

L'artiste aborde aussi le thème du vent dans *Le coup de vent*⁸⁵³, en représentant un arbuste frêle et fragile à la merci des forces de la nature et de la violence du vent, rendu par des mouvements arrondis dans le ciel. Ce motif est de nombreuses fois repris par les impressionnistes dans leurs paysages, montrant le passage du vent dans les arbres, comme

⁸⁴⁸ Fig. 319. Claude Monet, *La pie*, 1868-1869. Annexes, p. 438.

⁸⁴⁹ Fig. 360. Camille Pissarro, *Les boulevards extérieurs, effet de neige*, 1879. Annexes, p. 479.

⁸⁵⁰ Fig. 303. Gustave Caillebotte, *Vue de toits, effet de neige*, 1878. Annexes, p. 422.

⁸⁵¹ Fig. 79. Henri Guérard, *Bateaux dans le brouillard* (1^{er} état), 1875. Annexes, p. 196.

⁸⁵² Fig. 324. Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872. Annexes, p. 443.

⁸⁵³ Fig. 99. Henri Guérard, *Le coup de vent*, 1888. Annexes, p. 216.

dans *Le coup de vent, Auvers-sur-Oise*⁸⁵⁴, de Camille Pissarro, mais aussi le vent agitant des drapeaux ou les vagues de la mer dans de nombreuses autres toiles.

Guérard s'attaque encore à la lumière du soleil. Dans la gravure sur bois *Soleil couchant à Honfleur*⁸⁵⁵, l'artiste représente plusieurs voiliers, à contre-jour, au coucher du soleil, leurs silhouettes, d'un noir profond, se reflétant dans l'eau. Il joue ici sur le fort contraste ombre et lumière. Il existe plusieurs tirages de cette planche variant les effets colorés. En plus de cette épreuve, dont le motif des bateaux se détache en noir sur un fond blanc, la BnF conserve des épreuves en mauve sur fond gris, en noir sur fond bleu, en mauve sur fond jaune, et une en mauve sur fond orangé. Claude Monet lui aussi s'intéresse à la lumière du soleil, comme nous l'avons vu avec *Impression, soleil levant* (Fig. 324.). Quelques années plus tard, il réalise également un coucher de soleil, dans *Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver*⁸⁵⁶, la lumière orangée du soleil se reflétant dans l'eau, comme dans l'œuvre précédente, tandis que les berges, à contre-jour, sont peintes dans des tons très sombres. Ce clair-obscur des couchers de soleil est rendu en gravure par Henri Guérard, mais aussi par Pissarro, dans son eau-forte *Rouen, L'île Lacroix*⁸⁵⁷, dans laquelle le port et les industries, de vaste surfaces noires, se détachent d'un fond blanc.

Le motif de *Soleil couchant à Honfleur*, Guérard l'avait gravé à l'eau-forte quelques années plus tôt, montrant les voiliers de nuit, dans *Effet de lune, Honfleur*⁸⁵⁸. Les silhouettes des bateaux se reflètent dans l'eau sous la clarté de la pleine lune, qui apparaît en arrière-plan. Les paysages nocturnes et les effets de la lune l'intéressent particulièrement. Dans *La drague, Dieppe*⁸⁵⁹, sa lumière se reflète à nouveau dans l'eau du port, tandis que les silhouettes noires des grues apparaissent en arrière-plan. L'aquatinte, formant une sorte de voile dans le ciel, renforce l'impression de mystère de cette nuit de pleine lune. Dans *Petit quai de port, Honfleur*⁸⁶⁰, c'est l'éclairage nocturne, et non la lumière de la lune, que l'artiste tente enfin de transposer sur sa plaque. Il a, ici, entièrement repris au crayon gras une épreuve tirée en noir pour rendre cet effet nocturne, qu'il a accentué en rehaussant de blanc l'éclairage du lampadaire. Manet lui aussi représente la nuit et les effets de lune dans *Clair de lune sur le*

⁸⁵⁴ Fig. 359. Camille Pissarro, *Le coup de vent, Auvers-sur-Oise*, 1877. Annexes, p. 478.

⁸⁵⁵ Fig. 107. Henri Guérard, *Soleil couchant à Honfleur*, 1895. Annexes, p. 224.

⁸⁵⁶ Fig. 330. Claude Monet, *Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver*, 1880. Annexes, p. 449.

⁸⁵⁷ Fig. 363. Camille Pissarro, *Rouen, L'île Lacroix*, 1887. Annexes, p. 482.

⁸⁵⁸ Fig. 91. Henri Guérard, *Effet de lune, Honfleur*, 1887. Annexes, p. 208.

⁸⁵⁹ Fig. 90. Henri Guérard, *La drague, Dieppe*, 1887. Annexes, p. 207.

⁸⁶⁰ Fig. 92. Henri Guérard, *Petit quai de port, Honfleur*, 1887. Annexes, p. 209.

port de Boulogne (Fig. 251.). Cette toile dépeint un retour de pêche à la nuit tombée et l'attente des femmes des marins sous la lumière de la lune. Les silhouettes noires des voiles se rapprochent énormément de celles dans *Effet de lune, Honfleur*, de Guérard. Les effets d'ombre et de lumière, de clair-obscur, sont similaires. Le motif de la nuit est également visible dans d'autres gravures impressionnistes, comme dans *Nocturne*⁸⁶¹, de Whistler, représentant une silhouette de bateau et une vue de Venise en arrière-plan, plongés dans la nuit. À la différence de Guérard, Whistler ne montre pas ici la lune ni son reflet sur l'eau, mais un paysage plongé dans l'obscurité d'une nuit à la lune voilée.

Ce qui intéresse Guérard, ce n'est donc pas tant le sujet lui-même, mais le milieu et les effets atmosphériques qui l'entourent, et qu'il peut rendre dans ses gravures à l'aide de techniques multiples. Il partage donc avec les impressionnistes le goût pour le plein air, qui « ne consiste pas à faire un arbre, même dehors... L'intérêt de ce fameux plein air, [...] c'est la vie, c'est la figure humaine et moderne se mouvant dans l'atmosphère, avec les effets, les valeurs intenses, les modelés francs, que donnent aux êtres et aux choses, en les simplifiant, la vraie lumière et le soleil »⁸⁶².

À l'instar des impressionnistes, Guérard aime représenter la modernité. Il réalise ainsi de nombreuses gravures prenant pour sujet le chemin de fer, symbole de la société contemporaine et industrielle, dans des œuvres telles que *Grande locomotive*⁸⁶³ et *La locomotive, effet de neige*⁸⁶⁴, représentant des trains en marche sous un paysage enneigé. Ces œuvres s'apparentent aux toiles de Claude Monet sur *La Gare Saint-Lazare*⁸⁶⁵, dans lesquelles les effets changeant de la luminosité, la mobilité du sujet et les nuages de vapeur, comme dans les gravures de Guérard, sont des motifs radicalement modernes.

Enfin, Guérard grave de nombreux portraits de proches, mais également d'inconnus et de personnes à leur travail. Ce genre est aussi prisé par les impressionnistes, qui le redéfinissent totalement en oubliant la pose conventionnelle pour priser la capture sur le vif. Au-delà des portraits peints particulièrement célèbres, le portrait occupe une place importante dans le répertoire de l'estampe impressionniste. Comme dans la peinture, il est l'expression d'une très

⁸⁶¹ Fig. 377. James Whistler, *Nocturne*, 1880. Annexes, p. 496.

⁸⁶² Edmond BAZIRE, *Manet, Op. Cit.*, p. 66.

⁸⁶³ Fig. 102. Henri Guérard, *Grande locomotive* (2^e état), 1888. Annexes, p. 219.

⁸⁶⁴ Fig. 103. Henri Guérard, *La locomotive, effet de neige*, 1888. Annexes, p. 220.

⁸⁶⁵ Fig. 328. Claude Monet, *La gare Saint-Lazare*, 1877. Annexes, p. 447.

grande spontanéité. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Guérard s'y est si souvent essayé. Cet exercice devient, pour les artistes impressionnistes, un moyen de se portraiturer mutuellement. Comme Guérard, Degas prend pour modèle Manet dans *Manet assis, tourné à droite*⁸⁶⁶ ; Pissarro réalise, quant à lui, un *Portrait de Cézanne*⁸⁶⁷ ; Renoir représente Berthe Morisot, de profil, dans *Portrait de Berthe Morisot*⁸⁶⁸ ; celle-ci, comme dans ses peintures, prend pour sujet sa fille Julie, dans *Fillette au chat*⁸⁶⁹ ; enfin, Mary Cassatt poursuit dans ses estampes, telle que *Le bain*⁸⁷⁰, ses études de maternité.

Cette proximité avec les impressionnistes n'est pas seulement perceptible dans les gravures de Guérard, mais également dans ses peintures. Il exécute, comme eux, des paysages maritimes, tel qu'*Entrée du port, prise du Pollet – Dieppe* (Fig. 110.), dans lequel les rayons du soleil viennent irradier la surface de l'eau, *Passerelle au Pollet, Dieppe*⁸⁷¹, paysage portuaire sous une chaude lumière de fin de journée, mais aussi *Le port de Dieppe, la nuit*⁸⁷², évoquant les silhouettes noires des bateaux dans le port, tandis que les lumières des réverbères se reflètent dans l'eau. Comme dans ses gravures, Guérard peint la modernité, les quais portuaires, les trains, les usines, tels que *Quai au charbon, Dieppe*⁸⁷³, dans lequel les mâts des voiliers en bois à l'arrière-plan contrastent avec le métal des wagons à charbon. *Wagonnets, Honfleur*⁸⁷⁴, évoque, quant à lui, les gares de triage ou les gares de marchandises. Enfin, Guérard peint les divertissements de son temps, les fêtes, à la manière des impressionnistes. Nous avons vu précédemment que ce thème était déjà abordé dans ses gravures. Dans l'huile sur toile *Le 14 juillet sur une plage normande*⁸⁷⁵, des dizaines de drapeaux français sont hissés sur des cabines de plage et virevoltent au vent, tandis que des petits traits bleu marine, au second plan, évoquent des silhouettes de personnes marchant sur la plage, témoignant de l'influence de sa femme mais également des artistes impressionnistes sur son œuvre. Cette toile n'est pas sans rappeler une œuvre célèbre de Claude Monet, *La Rue Montorgueil à Paris, Fête du 30 juin 1878*⁸⁷⁶, dans laquelle la technique impressionniste, avec sa multitude de petites touches

⁸⁶⁶ Fig. 309. Edgar Degas, *Manet assis, tourné à droite*, 1864. Annexes, p. 428.

⁸⁶⁷ Fig. 358. Camille Pissarro, *Portrait de Cézanne*, 1874. Annexes, p. 477.

⁸⁶⁸ Fig. 374. Auguste Renoir, *Portrait de Berthe Morisot*, vers 1892. Annexes, p. 493.

⁸⁶⁹ Fig. 355. Berthe Morisot, *Fillette au chat*, vers 1889. Annexes, p. 474.

⁸⁷⁰ Fig. 298. Mary Cassatt, *Le bain*, 1891. Annexes, p. 417.

⁸⁷¹ Fig. 111. Henri Guérard, *Passerelle au Pollet, Dieppe*, œuvre non datée. Annexes, p. 228.

⁸⁷² Fig. 108. Henri Guérard, *Le port de Dieppe, la nuit*, œuvre non datée. Annexes, p. 225.

⁸⁷³ Fig. 112. Henri Guérard, *Quai au charbon, Dieppe*, œuvre non datée. Annexes, p. 229.

⁸⁷⁴ Fig. 113. Henri Guérard, *Wagonnets, Honfleur*, œuvre non datée. Annexes, p. 230.

⁸⁷⁵ Fig. 114. Henri Guérard, *Le 14 juillet sur une plage normande*, œuvre non datée. Annexes, p. 231.

⁸⁷⁶ Fig. 329. Claude Monet, *La Rue Montorgueil à Paris, Fête du 30 juin 1878*, 1878. Annexes, p. 448.

colorées, suggère l'animation de la foule et le flottement des drapeaux bleu-blanc-rouge, comme dans la toile de Guérard.

Les représentations atmosphériques de la ville, des bords de mer, les sujets de la modernité, ainsi que les portraits sont donc prisés par Guérard autant dans ses gravures que dans ses peintures et le rapprochent en cela des artistes impressionnistes de son époque, qu'il fréquente par le biais de son ami Édouard Manet. Mais, comme certains de ses confrères peintres-graveurs, tels que Norbert Goeneutte et Félix Buhot, Henri Guérard ne participera jamais à leurs expositions, et restera à l'écart de ce mouvement.

2. Les peintres-graveurs de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le couple Guérard compte parmi ses amis des peintres célèbres, tel que Manet, mais aussi les plus grands peintres-graveurs de la seconde moitié du XIX^e siècle. Guérard collabore, entre 1873 et 1876, à la revue *Paris à l'eau-forte*, pour laquelle il grave des eaux-fortes originales, mais y écrit aussi des articles. D'autres artistes collaborent à cette revue, parmi lesquels le docteur Paul Gachet, Félix Buhot, ou encore Norbert Goeneutte. Tous se rencontrent, et nouent de fortes amitiés.

Paul Gachet (1828-1909)⁸⁷⁷ (Fig. XLV.) sera même l'un des témoins du mariage de Henri Guérard et d'Eva Gonzalès. Célèbre en raison de sa relation à Vincent Van Gogh⁸⁷⁸, son statut d'artiste est nettement moins connu. Médecin à Paris dans les années 1860, Gachet s'intéresse tout au long de sa vie à la dépression, aux différentes formes d'aliénation, et pratique une médecine éclectique, surtout portée vers l'homéopathie. Simultanément, il fréquente les ateliers d'artistes. Passionné par l'art depuis son adolescence, il est introduit dans les mondanités parisiennes par le peintre Armand Gautier, et côtoie les milieux artistiques et littéraires, où il fait la connaissance d'artistes et de critiques d'art, tels que Champfleury et Edmond Duranty. Peintres, acteurs, musiciens, trouvent toujours auprès de lui un bon accueil, car le docteur Gachet échange volontiers une consultation contre une gravure, une toile ou une place de spectacle. En 1870, à la mort de ses parents, il hérite de rentes lui permettant de ralentir son activité professionnelle au profit de sa passion. Il expose ainsi pour la première fois en 1872 au Salon des Indépendants, sous le pseudonyme de Paul Van Ryssel⁸⁷⁹. Le 9 avril 1872, attiré par les paysages naturels et les champs cultivés entre la côte calcaire et l'Oise, et séduit par le caractère pittoresque du village d'Auvers-sur-Oise, Gachet y achète une maison. Dès lors, les artistes avec lesquels il est en contact depuis plusieurs années, parmi lesquels Camille Pissarro, Armand Guillaumin et Paul Cézanne, lui rendent souvent visite. Bénéficiant de ces relations artistiques très fortes, et installant un atelier dans le grenier de son

⁸⁷⁷ Paul GACHET, *Le Docteur Gachet et Murer : deux amis des impressionnistes*, Paris, Éditions de Musées nationaux, 1956 / *Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 janvier – 26 avril 1999, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

⁸⁷⁸ En 1890, au lendemain de son internement à Saint-Rémy-de-Provence pour troubles mentaux, Vincent Van Gogh s'installe chez le docteur Gachet à Auvers-sur-Oise, sur la demande de son frère Théo. Le praticien aide au mieux le peintre à vaincre ses angoisses, mais celui-ci se suicide quelques mois plus tard.

⁸⁷⁹ Paul van Ryssel, dit Paul « de Lille », du nom flamand de sa ville natale.

domicile, Gachet se remet au dessin et à la gravure. Travaillant à leurs côtés, ils tirent ensemble de nombreuses eaux-fortes. Un ouvrage consacré au docteur, publié lors d'une exposition lui étant consacrée en 1999, revient sur cette période d'Auvers-sur-Oise : « Cette atmosphère studieuse incita le docteur Gachet à se remettre sinon à peindre [...], du moins à dessiner et à pratiquer la gravure »⁸⁸⁰. Il y réalise *Chemin creux à Auvers. La Maison du pendu*⁸⁸¹, ainsi que *Les Hautes-Bruyères près d'Arcueil*⁸⁸², d'un style fruste et spontané, montrant des corps de fermes, des chemins de campagne, des champs, dans lesquels apparaissent sa marque, sa signature : un canard. C'est de cette période que date l'entrée dans sa collection des œuvres de ces artistes, dont il prête notamment *Une moderne Olympia*⁸⁸³ de Cézanne et *Soleil couchant à Ivry*⁸⁸⁴ de Guillaumin pour la première exposition impressionniste de 1874.



Fig. XLV. Agence Rol, Paul Gachet, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (124).

⁸⁸⁰ *Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet, op. cit.*, p. 17.

⁸⁸¹ Fig. 391. Paul Gachet, dit Paul Van Ryssel, *Chemin creux à Auvers, La Maison du pendu*, 1872-1873. Annexes, p. 511.

⁸⁸² Fig. 392. Paul Gachet, dit Paul Van Ryssel, *Les Hautes-Bruyères près d'Arcueil*, 1873. Annexes, p. 512.

⁸⁸³ Fig. 307. Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*. Annexes, p. 426.

⁸⁸⁴ Fig. 317. Armand Guillaumin, *Soleil couchant à Ivry*, 1873. Annexes, p. 436.

En mars 1873, Paul Gachet participe, en tant que collaborateur, à la création de la revue *Paris à l'eau-forte*. « Cette activité d'amateur [...] trouva pourtant une justification par la publication des travaux du médecin dans *Paris à l'eau-forte* »⁸⁸⁵, poursuit l'ouvrage. Paul Gachet y travaille sous son pseudonyme, Paul Van Ryssel, comme l'atteste un article du journal paru le dimanche 23 novembre 1873 : « Vous ajouterez que notre cortège d'artistes n'a jamais été plus nombreux et plus brillant. Et, pour ne parler que de nos aquafortistes, vous pourrez citer les noms de MM. André Gill, Courty, Charbonnel, Lerat, Paul Fournier, Breton, Protche, Adeline, Van Ryssel, Chauvet, Lafosse, Sommier, Marc, Lallemand, Frédéric Regamey »⁸⁸⁶. Satisfait de sa collaboration avec le docteur, Richard Lesclide lui présente au milieu des années 1870 l'un de ses amis, le peintre Édouard Manet⁸⁸⁷ : « À lire Paul Gachet fils, il semblerait qu'une véritable amitié ait existé entre son père et Manet »⁸⁸⁸, conclut l'ouvrage qui lui est consacré. Nous en déduisons donc que c'est dans ces années passées à travailler pour *Paris à l'eau-forte*, mais également grâce à leurs fréquentations communes, que le docteur Paul Gachet et Henri Guérard se lient d'amitié. Richard Lesclide témoigne en 1874 de l'intérêt que le graveur Van Ryssel porte à son confrère :

« En rentrant au bureau, je trouve Van Ryssel, qui n'est pas Van du tout, et qui cache sous ce pseudonyme flamand un des plus habiles médecins de Paris. Mais il paraît qu'il n'est pas permis aux médecins de faire des eaux-fortes sous leur nom. [...] Van Ryssel est un de ceux qui m'ont accoutumé à leurs malédictions les plus cordiales. Il est rarement content des gens qui l'aiment et surtout du café qu'on lui sert. Je lui montre le carton de Guérard, apporté par Cabaner, m'attendant un peu à le recevoir par la tête. – Voilà qui est beau ! dit soudain Van Ryssel, voilà qui est superbe, voilà qui est tripoté. Comment cet artiste peut-il obtenir ces effets-là ? C'est inimaginable ! – Cabaner assure que l'auteur se sert d'arrosoirs. – Quelle est cette charge ? – Je ne sais ; je compte aller voir l'artiste pour lui demander ses procédés. – N'y manquez pas ; j'irai le voir aussi »⁸⁸⁹.

Paul Gachet devient un ami proche de Guérard et d'Eva Gonzalès, dont il est propriétaire de deux œuvres, *En plein air : femme au chevalet*, et *Camélias*⁸⁹⁰. Lors de leur mariage en février 1879, face au désistement d'un témoin pour des raisons de santé, Guérard fait appel à Gachet

⁸⁸⁵ *Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet, op. cit.*, p. 17.

⁸⁸⁶ G. R., « Causerie de la fin », *Paris à l'eau-forte, deuxième volume, août à novembre 1873*, Paris, R. Lesclide, 1873, p. 256.

⁸⁸⁷ Rappelons que Lesclide et Manet ont tous deux collaborés à la traduction du *Corbeau* d'Edgard Allan Poe, publié en 1875. Lesclide en étant l'éditeur, Manet l'illustrateur, la traduction étant réalisée par Stéphane Mallarmé.

⁸⁸⁸ *Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet, op. cit.*, p. 19.

⁸⁸⁹ Richard LESCLIDE, « Silhouettes de quelques artistes de ce temps-ci », *Paris à l'eau-forte, cinquième volume, août à novembre 1874*, Paris, R. Lesclide, 1874, p. 108.

⁸⁹⁰ Eva Gonzalès, *En plein air : femme au chevalet*, 1880 ?, huile sur panneau, 15,5 x 24 cm, localisation actuelle inconnue / Eva Gonzalès, *Camélias*, 1874 ?, huile sur toile, 24 x 19 cm, localisation actuelle inconnue. Informations obtenues dans *Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet, op. cit.*, p. 238.

pour le remplacer : « Son ami, le graveur Henri Guérard [...] lui demanda *in extremis* de bien vouloir être (en remplacement d'un oncle brutalement atteint d'érysipèle !) le quatrième témoin à son mariage »⁸⁹¹. Paul Gachet est également un ami proche de Norbert Goeneutte (1854-1894)⁸⁹² (Fig. XLVI.).



Fig. XLVI. Photographie de Norbert Goeneutte, Album Artistique et Biographique du Salon, 1881. Source : <http://www.goeneutte.com/>

En 1891, alors que celui-ci est atteint de tuberculose, le docteur lui conseille de venir s'installer auprès de lui, à Auvers-sur-Oise. Goeneutte y réalise un portrait du *Docteur Paul Gachet*⁸⁹³ particulièrement célèbre, aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay. « Goeneutte fut l'ami de Manet, de Desboutin, d'Henri Guérard, de Buhot, du docteur Gachet »⁸⁹⁴, selon Janine Bailly-Herzberg. Au milieu des années 1870, Norbert Goeneutte s'installe dans un atelier, au 21, rue Bréda à Paris. Ses voisins ne sont autres que Guérard, dont l'atelier est au 15 de la même rue, et la famille Gonzalès, habitant le 11. Les deux hommes collaborent à *Paris à l'eau-forte*, et fréquentent assidûment le café de la Nouvelle Athènes, où Goeneutte se lie d'amitié avec Renoir. Celui-ci le fait d'ailleurs poser en 1876 pour *Bal du Moulin de la*

⁸⁹¹ *Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet, op. cit.*, p. 19.

⁸⁹² Gilbert DE KNYFF, *La vie de Norbert Goeneutte ou l'art libre au XIX^e siècle : Paris, 23 juillet 1854, Auvers-sur-Oise, 9 octobre 1894*, Paris, Mayer, 1978 / *Norbert Goeneutte (1854-1894)*, catalogue d'exposition, 3 décembre 1994 – 19 janvier 1995, Musée de Pontoise, 1994.

⁸⁹³ Fig. 401. Norbert Goeneutte, *Le docteur Paul Gachet*, 1891. Annexes, p. 521.

⁸⁹⁴ Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 138.

*Galette*⁸⁹⁵ – il apparaît attablé au premier plan, à droite, fumant la pipe – et pour *La Balançoire*⁸⁹⁶, appuyé à un arbre.

Très proche du couple Guérard, Goeneutte les représente à de multiples reprises, en gravure ou à l'huile. Le visage d'Eva Gonzalès apparaît ainsi dans plusieurs œuvres de l'artiste, certaines étudiées précédemment et reprises par Guérard en gravures, telles que *Tête de femme, Eva Gonzalès* (Fig. 39.) et *Profil de femme vers la droite et griffonnements* (Fig. 40.), mais aussi dans l'huile sur panneau *Portrait d'Eva Gonzalès*⁸⁹⁷. La jeune femme y apparaît de profil, vêtue d'une robe noire rehaussée d'un nœud blanc, et coiffée d'un chapeau assorti à sa tenue, décoré d'une fleur blanche. Ce profil souligne son nez aquilin, que nous avons décrit dans *Eva Gonzalès, profil tourné à gauche* (Fig. 38.), estampe de Guérard d'après une esquisse d'Édouard Manet. Norbert Goeneutte prend également plusieurs fois son ami Guérard pour modèle. En 1876, il le représente de dos, dans son atelier, consultant un carton d'estampes⁸⁹⁸. Richard Lesclide écrit au sujet de cette gravure :

« Eaux-fortes de la semaine : *Le dos d'un artiste*, par Goeneutte. Nous ne dirons pas quel est l'artiste, vu la façon irrévérencieuse dont il se présente au public. On devinera son nom peut-être. Il fouille largement dans un tiroir, où sont entassées des épreuves et des plaques d'eaux-fortes dans le plus complet désordre. [...] Mais il s'agit moins du modèle de la gravure que de son auteur, qui a bien voulu nous permettre de la reproduire. M. Goeneutte est un maître en eau-forte, et l'on peut en juger par la sûreté d'effets et la vérité d'allure de sa composition. Tout le monde deviendrait impressionniste devant des dessins d'une couleur pareille »⁸⁹⁹.

Il le représente douze ans plus tard, vieilli et encore plus voûté que dans l'estampe précédente, vérifiant le résultat d'une épreuve après passage sous presse, dans *Portrait du graveur Guérard*⁹⁰⁰, d'après la photographie d'Eugène Béjot⁹⁰¹. Enfin, la Collection Frits Lugt de la Fondation Custodia, à Paris, conserve un dernier portrait de Guérard gravé par Goeneutte⁹⁰², dans lequel l'artiste apparaît de profil, l'accent étant porté sur son visage coiffé de son haut-de-forme « huit-reflets », qu'il porte dans l'œuvre de Manet *Au Café* (Fig. 277.), alors que le reste de sa tenue est rapidement esquissée. Restant très proche de la famille après le décès d'Eva Gonzalès, Norbert Goeneutte se prend d'affection pour le fils de son ami, Jean-

⁸⁹⁵ Fig. 370. Auguste Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876. Annexes, p. 489.

⁸⁹⁶ Fig. 371. Auguste Renoir, *La Balançoire*, 1876. Annexes, p. 490.

⁸⁹⁷ Fig. 395. Norbert Goeneutte, *Portrait d'Eva Gonzalès*, vers 1878. Annexes, p. 515.

⁸⁹⁸ Fig. 394. Norbert Goeneutte, *Henri Guérard consultant un carton d'estampes*, 1876. Annexes, p. 514.

⁸⁹⁹ Richard LESCLIDE, « Eaux-fortes de la semaine », *Paris à l'eau-forte, dixième volume, mai à août 1876*, op. cit., p. 120.

⁹⁰⁰ Fig. 398. Norbert Goeneutte, *Portrait du graveur Guérard*, 1888. Annexes, p. 518.

⁹⁰¹ I. C. 1. Un graveur à la personnalité fantasque, p. 119.

⁹⁰² Fig. 403. Norbert Goeneutte, *Portrait d'Henri Guérard*, œuvre non datée. Annexes, p. 523.

Raimond. Pendant son enfance, les sœurs de Goeneutte, Reine et Nathalie, s'occupent beaucoup du petit garçon, comme l'évoque le tableau *Reine Goeneutte faisant la toilette de Jean Guérard*⁹⁰³, peint par l'artiste en 1889, et exposé au Salon de la même année. La jeune femme, à genoux, lave le pied droit du petit garçon, nu, assis sur une méridienne recouverte d'un tissu blanc. Goeneutte représente à nouveau l'enfant un an plus tard dans *Portrait de Jean Guérard, fils d'Eva Gonzales et Henri Guérard*⁹⁰⁴, de face, dans un costume marin bleu et blanc, le pastel faisant ressortir la blondeur de ses cheveux bouclés.

Henri Guérard, lui aussi, prend pour modèle son ami dans *Norbert Goeneutte à l'étude, Dieppe* (Fig. 67.). Sur une plage normande, l'artiste, assis sur un petit tabouret, est en train de croquer le paysage qui s'étend devant lui, un coucher de soleil sur la mer, à en croire la luminosité rasante qui vient étirer les ombres des enfants qui se pressent autour de lui afin de l'observer travailler, tandis qu'un autre est en train de se baigner.

Goeneutte prend l'essentiel de ses sujets dans la vie parisienne, comme l'indique Janine Bailly-Herzberg : « Il trouve très vite sa voie dans les scènes d'actualité vécues. Il devient le charmant narrateur des Parisiennes dans leurs activités journalières, [...] des rues de Paris, des paysages (souvent animés) d'Étretat, Boulogne-sur-Seine, Normandie... »⁹⁰⁵. Il partage avec Guérard les mêmes sujets, tels que les rues parisiennes par temps de neige, avec *Le Boulevard de Clichy par temps de neige*⁹⁰⁶, les chemins de fer et la fumée des trains, avec *Le Pont de l'Europe et la gare Saint-Lazare*⁹⁰⁷, les scènes de marché, avec *Le Marché des Halles, Paris*⁹⁰⁸, le japonisme, avec *Salon Japonais*⁹⁰⁹ mais aussi les scènes de bords de mer, avec *Enfants jouant sur la plage, le Tréport*⁹¹⁰. Comme Guérard, la recherche du furtif et de l'atmosphère, présente dans les œuvres de Goeneutte, le rapproche des artistes impressionnistes. Le couple Guérard sera d'ailleurs propriétaire d'une de ses œuvres, *Boulevard de Clichy, l'élégante au caniche*⁹¹¹, dans laquelle, avec une touche esquissée très impressionniste, une Parisienne marche avec son chien dans la rue, tandis que nous voyons en

⁹⁰³ Fig. 399. Norbert Goeneutte, *Reine Goeneutte lavant le jeune Jean Guérard dans l'atelier de l'artiste*, 1889. Annexes, p. 519.

⁹⁰⁴ Fig. 400. Norbert Goeneutte, *Portrait de Jean Guérard, fils d'Eva Gonzales et Henri Guérard*, 1890. Annexes, p. 520.

⁹⁰⁵ Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 138.

⁹⁰⁶ Fig. 393. Norbert Goeneutte, *Le Boulevard de Clichy sous la neige*, 1876. Annexes, p. 513.

⁹⁰⁷ Fig. 397. Norbert Goeneutte, *Le Pont de l'Europe et la gare Saint-Lazare*, 1887. Annexes, p. 517.

⁹⁰⁸ Fig. 404. Norbert Goeneutte, *Le Marché des Halles, Paris*, œuvre non datée. Annexes, p. 524.

⁹⁰⁹ Fig. 405. Norbert Goeneutte, *Salon Japonais*, œuvre non datée. Annexes, p. 525.

⁹¹⁰ Fig. 396. Norbert Goeneutte, *Enfants jouant sur la plage, le Tréport*, 1881. Annexes, p. 516.

⁹¹¹ Fig. 406. Norbert Goeneutte, *Boulevard de Clichy, l'élégante au caniche*, œuvre non datée. Annexes, p. 526.

arrière-plan des bâtiments, des boutiques, des trottoirs avec leurs arbres en cage, des passants, et une calèche.

Goeneutte est également un ami de Félix Buhot (1847-1898)⁹¹² (Fig. XLVII.), dont il peint le fils dans *Portrait de Jean Buhot*⁹¹³, en 1891. L'enfant, âgé de six ans, est assis sur un grand fauteuil, faisant ses devoirs sur une table d'appoint.



Fig. XLVII. Photographie de Félix Buhot. Source : <http://www.lotprive.com/fr/acheter/art-ancien-5/felix-buhot-1249>

Collaborant à *Paris à l'eau-forte*, Félix Buhot est à la fois l'ami de Goeneutte, mais aussi celui de Guérard. D'ailleurs, l'œuvre de Buhot est peut-être celle qui se rapproche le plus de celle de Guérard. La description qu'en fait Janine Bailly-Herzberg nous fait en effet énormément penser à ce graveur :

« Buhot tient une place à part dans l'eau-forte originale de peintre au XIX^e siècle par son style d'abord, à la fois vif et raffiné, par la qualité très recherchée de ses épreuves, souvent enrichies de ce qu'il appelait "marges épisodiques" ou "marges symphoniques" (croquis

⁹¹² André FONTAINE, *Félix Buhot : peintre-graveur (1847-1898)*, Paris, Jafont, 1982 / Jean-Luc DUFRESNE, Valérie SUEUR, Alison MC QUEEN, *Félix Buhot. Peintre graveur entre romantisme et impressionnisme. 1847-1898*, Cherbourg, Isoète, 1998.

⁹¹³ Fig. 402. Norbert Goeneutte, *Portrait de Jean Buhot*, 1891. Annexes, p. 522.

courant autour du sujet), par le soin particulier qu'il apportait à ses techniques "alliant dans une même planche tous les outils (pointe, burin, roulette), tous les procédés du graveur, eau-forte, pointe-sèche, vernis mou, aquatinte ; le tout était repris indéfiniment au fil des états, des épreuves et des contre-épreuves, des tirages sur des papiers différents" »⁹¹⁴.

Henri Béraldi témoigne lui aussi de l'originalité de l'artiste : « Puis il s'est mis à faire des eaux-fortes ; il y a apporté son imagination et sa couleur originales, souvent singulières, quelquefois même fantasques [...]. Buhot a sa note à lui, vivante, et très moderne »⁹¹⁵.

Félix Buhot partage avec Henri Guérard, dans ses peintures et ses gravures, les mêmes thèmes – vues de villes, représentations de fêtes, bords de mer – et un intérêt particulier pour les effets dus aux intempéries, telles que la pluie, la neige ou le brouillard. *Une matinée d'hiver au quai de l'Hôtel-Dieu*⁹¹⁶ représente quatre attelages garés le long des quais de Seine, par un froid et pluvieux matin d'hiver. Leurs silhouettes se reflètent sur le sol mouillé. Un cocher s'enveloppe dans une couverture, tandis que d'autres personnes marchent sur le trottoir, dont une, avec son chien, abritée sous un parapluie. Dans *L'Hiver à Paris*, aussi appelé *La Neige à Paris*⁹¹⁷, Buhot représente l'un des hivers les plus rudes de la capitale, celui de décembre 1879, où une couche de neige de 30 à 40 cm s'est abattue sur Paris, tandis que la Seine était gelée. L'artiste nous montre ici les perturbations dues à cette neige dans plusieurs vignettes. Dans la principale, en haut à droite, il représente la place Bréda, au pied du domicile de la famille Gonzalès et du couple Guérard. Plusieurs cochers s'emmitouflent dans des couvertures et attendent à côté des colonnes Morris enneigées ; une élégante Parisienne, avec sa petite fille, traverse prudemment la rue ; des chiens s'amuse dans la neige ; plusieurs hommes balayent la chaussée, tandis que d'autres, en arrière-plan, poussent une voiture qui avance difficilement. Buhot souligne, dans les deux vignettes de gauche, la perturbation de cette circulation, les chevaux glissant sur les pavés et créant des accidents. Il évoque également la température glaciale, avec, en haut à gauche, des gens emmitouflés dans leurs manteaux de fourrures, tandis qu'en bas à gauche, d'autres se réunissent autour d'un brasero. La vignette en bas à droite montre enfin les Parisiens faisant du patin à glace sur la Seine gelée. « Avec Norbert Goeneutte, Félix Buhot et Henry Somm, Guérard partage le mérite

⁹¹⁴ Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 52.

⁹¹⁵ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes, t. 4, op. cit.*, p. 25-26.

⁹¹⁶ Fig. 384. Félix Buhot, *Une matinée d'hiver au quai de l'Hôtel-Dieu*, 1876. Annexes, p. 504.

⁹¹⁷ Fig. 386. Félix Buhot, *L'hiver à Paris, La neige à Paris*, 1879. Annexes, p. 506.

d'avoir remis en honneur, au lendemain de la guerre, l'eau-forte "parisienne" de peintre »⁹¹⁸, défend Roger Marx au sujet des vues de Paris croquées par ces artistes.

Comme Guérard, Félix Buhot aime aussi représenter les festivités, comme *La Fête nationale du 30 juin au Boulevard de Clichy*⁹¹⁹, à l'occasion de la fête célébrant la paix et le travail, décrétée cette année-là par le gouvernement. Cet évènement fait également partie des festivités organisées à l'occasion de la troisième Exposition universelle parisienne. Cette fête de 1878 est aussi représentée par Monet dans *La Rue Montorgueil à Paris, Fête du 30 juin 1878* (Fig. 329.). Buhot grave ici une vignette principale, montrant les réjouissances Boulevard de Clichy. Les drapeaux bleu-blanc-rouge ornent les façades des bâtiments et les Parisiens descendent dans la rue endimanchés, ou déguisés, comme le petit garçon, au centre, qui accompagne ses parents en costume militaire. Cette gravure est entourée d'une marge illustrée, caractéristique de Buhot, dans laquelle nous apercevons des courses de carrosses, la foule rassemblée à l'occasion de la fête, et de nombreux lampions.

L'artiste partage encore avec Guérard les représentations de bords de mer, dans lesquelles l'agitation du ciel lui permet d'exprimer tout son art. Dans *Un grain à Trouville*⁹²⁰, par exemple, une forte bourrasque apportant la pluie, représentée à droite de l'estampe par des petits traits parallèles dans un fond sombre, entraîne les vacanciers à quitter rapidement la plage dans une cohue générale, les chaises tombant et les ombrelles se retournant sous l'effet du vent. Cette bourrasque donne l'opportunité, à Buhot, d'opposer vigoureusement les effets d'ombres et de lumière sur la plaque. Dans l'huile sur panneau *Le Poète et la mer*⁹²¹, l'artiste met davantage l'accent sur le mouvement des vagues, mais aussi sur la lumière du soleil qui vient taper le personnage assis sous son ombrelle sur la plage déserte, étirant son ombre sur le sable blanc.

Autant attiré que Guérard par les estampes japonaises, les deux hommes nouent également leur amitié dans cette passion pour l'art asiatique, comme l'évoque Janine Bailly-Herzberg : « Le japonisme est une passion qu'il partageait avec son ami Guérard »⁹²². En 1883 ou 1885

⁹¹⁸ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 314.

⁹¹⁹ Fig. 385. Félix Buhot, *La Fête nationale du 30 juin au Boulevard de Clichy*, 1878. Annexes, p. 505.

⁹²⁰ Fig. 383. Félix Buhot, *Un grain à Trouville*, 1874. Annexes, p. 503.

⁹²¹ Fig. 390. Félix Buhot, *Le Poète et la mer*, œuvre non datée. Annexes, p. 510.

⁹²² Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950*, *op. cit.*, p. 52.

(l'année de publication est incertaine), Félix Buhot réalise un ouvrage sur le *Japonisme*⁹²³, rassemblant dix eaux-fortes d'après nature, d'objets d'art japonais faisant partie de la collection de Philippe Burty⁹²⁴, tels que *Vase en étain laqué*⁹²⁵, dans laquelle un dragon s'enroule autour d'un vase, ou *Boîte à thé, porcelaine*⁹²⁶, aux motifs de fleurs de cerisiers. La page de titre⁹²⁷ est une collaboration de Guérard et de Buhot. Il s'agit d'un parchemin à moitié déplié, sur lequel nous apercevons le titre de l'ouvrage ainsi que son inscription en japonais, mais aussi un héron, un crapaud, le vase autour duquel s'enroule le dragon, et des motifs propres à Guérard, tels que le petit singe assis en haut du parchemin, ainsi que les hirondelles posées au-dessus de la feuille.

Le couple Buhot est proche du couple Guérard. Ils se fréquentent et se reçoivent souvent, comme l'évoquent plusieurs phrases d'Eva Gonzalès dans ses lettres, telles que « *Les Buhot, que t'ont-ils offert, déjeuner ou dîner ?* »⁹²⁸, mais aussi « *Les Buhot sont bien anglais, pas du tout écossais, car lorsqu'on a été reçu, comme le dit gentleman, il n'y aurait rien d'extraordinaire à offrir un déjeuner au pauvre voyageur seul et errant* »⁹²⁹. Henri Guérard leur dédie même deux de ses lanternes, une *Lanterne à Buhot* (Fig. 128.), et une à son épouse, *Madame Félix Buhot* (Fig. 123.). Il dédicace également à son ami plusieurs œuvres, parmi lesquelles *Tête de tigre* (Fig. 157.), dans laquelle il écrit « *À mon ami Félix Buhot, Bien cordialement, H. Guérard* », ou *Dans les blés* (Fig. 37.), sous laquelle est inscrit « *À mon ami Buhot, H. Guérard* ».

Félix Buhot et Henri Guérard partagent leur fascination pour les œuvres japonaises avec un autre peintre-graveur emblématique, Félix Bracquemond (1883-1914)⁹³⁰ (Fig. XLVIII.). Nous ne connaissons malheureusement pas les circonstances de sa rencontre avec Guérard, mais, comme nous allons le voir, tous deux deviennent très proches, ont un parcours semblable, et

⁹²³ Félix BUHOT, *Japonisme, dix eaux-fortes par Félix Buhot*, Paris, E. Sagot, 1883-1885.

⁹²⁴ La Bibliothèque de l'INHA conserve plusieurs lettres de Félix Buhot adressée à Philippe Burty, témoignant de leur amitié et de leur passion commune, partagée par Guérard, pour le japonisme.

⁹²⁵ Fig. 387. Félix Buhot, *Vase en étain laqué*, 1883. Annexes, p. 507.

⁹²⁶ Fig. 388. Félix Buhot, *Boîte à thé, porcelaine*, 1883. Annexes, p. 508.

⁹²⁷ Fig. 389. Félix Buhot et Henri Guérard, *Page de titre pour Japonisme*, 1883. Annexes, p. 509.

⁹²⁸ Lettre 42. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 101-104.

⁹²⁹ Lettre 43. Eva Gonzalès à Henri Guérard, 1880-1882. Correspondance, p. 105-109.

⁹³⁰ Se rapporter aux ouvrages de Jean-Paul Bouillon, spécialiste de Félix Bracquemond : Jean-Paul BOUILLON, *Félix Bracquemond : les années d'apprentissage, 1849-1859, la genèse d'un réalisme positiviste avec le catalogue raisonné des carnets de dessins et de l'oeuvre gravé, dessiné et peint durant cette période*, Thèse, Paris, 1979 / Jean-Paul BOUILLON, *Félix Bracquemond : le réalisme absolu : oeuvre gravé*, Paris, Skira, 1987 / Jean-Paul BOUILLON, *Félix Bracquemond, 1833-1914 : graveur et céramiste*, Paris, Somogy éd. d'art, 2003 / Jean-Paul BOUILLON, *Félix Bracquemond et les arts décoratifs : du japonisme à l'art nouveau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

jouent un rôle essentiel dans le renouveau de l'estampe originale dans la seconde moitié du XIX^e siècle. « Félix Bracquemond tient une place considérable dans la gravure contemporaine : c'est l'un des artistes qui ont le plus puissamment contribué à relever en France l'eau-forte originale »⁹³¹, selon Henri Béraldi. Comme Guérard, Bracquemond est un autodidacte en gravure. « Bracquemond, en effet, s'était mis à la gravure. Ici, il n'eut aucun maître ; il se forma seul, absolument seul. Il apprit la manipulation de l'eau-forte par un volume de l'Encyclopédie qui lui fut prêté, acheta quelques estampes sur les quais et s'exerça en les copiant »⁹³², poursuit Béraldi. Contrairement à Guérard, Goeneutte et Buhot, l'œuvre peinte de Bracquemond, puisqu'il est aussi peintre, est assez réduite. Il lui préfère de loin la gravure, dont il peut user à souhait pour assouvir ses envies d'expériences.



Fig. XLVIII. Atelier Nadar, Félix Bracquemond, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-235 (1).

À l'instar de Guérard, Bracquemond est ouvert aux nouveautés, et s'essaye lui-même à toutes les techniques de gravure. Il en invente, ou en réinventant certaines, comme, par exemple, la redécouverte du procédé, oublié depuis le milieu du XVIII^e siècle, de la gravure en couleur au repérage, à l'aide de plusieurs plaques, que Guérard affectionnera particulièrement. La

⁹³¹ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 3, op. cit., p.5.

⁹³² *Ibidem*, p. 6.

gravure intitulée *Au jardin d'Acclimatation*⁹³³, dans laquelle deux femmes élégamment vêtues observent, derrière une grille, des volatiles, est représentative du talent de Bracquemond en matière d'estampes colorées. Lui aussi s'exerce à de nombreuses expériences techniques afin d'obtenir l'épreuve parfaite. « On a souvent loué Bracquemond de la connaissance approfondie qu'il possède des pratiques mécaniques, chimiques, ou si vous voulez un mot plus familier, de la cuisine de l'eau-forte »⁹³⁴, souligne Béraldi à ce sujet.

Comme Guérard, Bracquemond est un graveur interprète, un graveur original, et un imprimeur hors-pair. Il grave par exemple pour la *Gazette des Beaux-Arts* des planches d'après les maîtres anciens et contemporains. « Dans sa longue vie laborieuse, Bracquemond exécute [...] plus de mille planches, gravures originales, mais aussi gravures d'après des maîtres anciens, Rubens, Rembrandt, Frans Hals, Velasquez, Holbein, Titien, Goya [...], ou d'après des artistes du XIX^e siècle : Bonington [...], Courbet [...], Delacroix [...], Rousseau [...], Corot [...], Millet [...], Manet »⁹³⁵, résume Sophie Monneret dans sa biographie de l'artiste. C'est par ces gravures d'après différents maîtres que l'on constate le talent de Bracquemond, car comme Guérard, « on ne peut croire qu'un graveur dont la vigueur est le caractère dominant ait pu s'assouplir au point de pouvoir interpréter tour à tour Holbein ou Corot, Gustave Moreau ou Millet, Delacroix ou Meissonier »⁹³⁶.

Bracquemond est également un graveur original d'exception. Tout passe sous sa pointe : portraits, comme celui de Henri Béraldi⁹³⁷ ou celui d'Édouard Manet⁹³⁸ ; paysages aux effets atmosphériques, tel que *Le Chemin de halage au Bas-Meudon*⁹³⁹, où il représente le ciel mouvementé en arrière-plan par des zébrures très serrées, ou *Paris, Vue du pont des Saints-Pères*⁹⁴⁰, dans lequel la pluie tombe à flots, créant un arc-en-ciel au-dessus du pont des Saint-Pères ; ex-libris, cartes de visite et autres pièces similaires ; mais aussi eaux-fortes pour céramiques⁹⁴¹, le distinguant comme artiste ornemaniste. Ses motifs, comme ceux de Guérard, sont souvent influencés par l'estampe japonaise. « Avec la rigueur d'un Japonais, il ramène

⁹³³ Fig. 379. Félix Bracquemond, *Au jardin d'Acclimatation* (7^e état), 1873. Annexes, p. 499.

⁹³⁴ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 3, op. cit., p. 11.

⁹³⁵ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, op. cit., p. 75.

⁹³⁶ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 3, op. cit., p. 10-11.

⁹³⁷ Fig. 381. Félix Bracquemond, *Henri Béraldi*, gravé d'après nature, 1884. Annexes, p. 501.

⁹³⁸ Fig. 378. Félix Bracquemond, *Édouard Manet*, 1867. Annexes, p. 498.

⁹³⁹ Fig. 382. Félix Bracquemond, *Le Chemin de halage au Bas-Meudon*, 1884. Annexes, p. 502.

⁹⁴⁰ Fig. 380. Félix Bracquemond, *Paris, Vue du pont des Saints-Pères*, 1877. Annexes, p. 500.

⁹⁴¹ Félix Bracquemond réalisera de nombreux motifs pour céramiques, comme le service Rousseau en 1867, et travaillera également pour la Manufacture nationale de Sèvres en 1870.

les animaux et les plantes à une forme caractéristique »⁹⁴², remarque Henri Béraldi. C'est d'ailleurs dans les œuvres japonaises d'Hokusai et d'autres de ses contemporains, riches en modèles naturalistes de fleurs et d'animaux, que Bracquemond puise une large part de ses motifs. Il affirme même être l'instigateur du japonisme en France, en ayant découvert en 1856, chez l'imprimeur Delâtre, un fascicule d'un album d'Hokusai, la *Manga*, servant à caler des porcelaines expédiées par des Français établis au Japon. Dès lors, il se passionne pour l'art asiatique comme bon nombre de ses contemporains.

S'ajoute aux talents de Bracquemond celui d'imprimeur. « À partir de 1856, il possède sa propre presse et tire lui-même ses épreuves d'essai »⁹⁴³, souligne Janine Bailly-Herzberg. C'est un artiste, entier, accompli, dont les descriptions qu'en font certains auteurs pourraient également décrire son ami Guérard, tant leurs parcours et leur manière d'aborder l'art se ressemblent. Léon Rosenthal écrit à son sujet :

« M. Bracquemond a donné un beau spectacle d'un artiste universel. Peintre, décorateur séduit par toutes les matières, esprit curieux, théoricien clairvoyant de son art, il doit à la gravure le meilleur de sa gloire. Interprète pénétrant, illustrateur ingénieux, il a été, avant tout, graveur original. Il a manié la lithographie, le bois, le burin ; son procédé essentiel est l'eau-forte. Son imagination nourrie par l'admiration des maîtres classiques et par la compréhension de l'art du Japon, riche, fraîche, s'applique à la réalité la plus étroite, s'échappe en fantaisies légères ou s'égaye avec humour »⁹⁴⁴.

Dès lors Bracquemond devient l'ami et le conseiller de nombreux artistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous avons dit précédemment que nous ne connaissons pas les circonstances exactes de la rencontre entre Henri Guérard et Félix Bracquemond. Tous deux fréquentant Édouard Manet⁹⁴⁵ ainsi que le quartier des Batignolles et de la place Pigalle dans les années 1860-1870, il se peut qu'ils se soient rencontrés dans l'un des cafés où peintres et amis de Manet se retrouvent régulièrement. « Il est l'une des figures marquantes du Café Guerbois, puis de la Nouvelle Athènes. Bracquemond est un ami très proche de Degas, de Manet, qui dessine et grave ses traits, de Fantin-Latour, qui le fait figurer dans son *Hommage à Delacroix* »⁹⁴⁶, rappelle Sophie Monneret. En effet, en 1864, un an après le décès de Delacroix, dont l'œuvre romantique et colorée a tant enthousiasmé les artistes qui incarneront

⁹⁴² Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes, t. 3, op. cit.*, p. 10.

⁹⁴³ Janine BAILLY-HERZBERG, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950, op. cit.*, p. 43.

⁹⁴⁴ Léon ROSENTHAL, *La Gravure, op. cit.*, p. 361-362.

⁹⁴⁵ Manet réalisera à l'eau-forte un croquis célèbre du visage de Bracquemond : Fig. 286. Édouard Manet, *Portrait de Félix Bracquemond*, œuvre non datée. Annexes, p. 405.

⁹⁴⁶ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 74-75.

la modernité dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Henri Fantin-Latour peint un portrait collectif destiné à lui rendre hommage⁹⁴⁷. Parmi les hommes de lettres et artistes entourant le portrait de Delacroix figurent, entre autres, Manet et Bracquemond, à droite du tableau. Deux ans plus tôt, le 31 mai 1862, l'éditeur Alfred Cadart fonde la Société des aquafortistes, vouée à redonner à l'eau-forte de peintre la place qu'elle a perdue depuis longtemps. Les artistes sociétaires, dont Corot, Manet, Fantin-Latour, Jongkind, ou encore Félix Bracquemond, sont invités à fournir des eaux-fortes inédites, publiées au rythme d'une livraison mensuelle de cinq planches réunies ensuite en album annuel. Charles Baudelaire et Théophile Gautier apportent leur soutien à cette société. Bracquemond fréquente donc les plus grandes personnalités des arts et des lettres de son temps. « Peu d'hommes sont plus sympathiques que Bracquemond : nature bonne, franche, ouverte, loyale. Il n'a que des amis. Toujours accueillant, toujours prêt à donner un conseil aux jeunes. Et Dieu sait ce qu'il en a donné, de conseils ! Et toujours bons, car en matière d'art il a le jugement remarquablement juste et sain »⁹⁴⁸, révèle Henri Béraldi. En effet, il met son expérience de graveur au service de ces peintres. « Ses conseils aident Corot, Courbet, Rousseau, Millet, Manet, Degas, Pissarro, à pratiquer eux-mêmes la gravure »⁹⁴⁹, souligne Sophie Monneret. À la différence de Guérard, Bracquemond expose aux côtés de plusieurs de ces artistes lors de la première exposition impressionniste, sur laquelle nous nous pencherons par la suite. « En 1874, Bracquemond participe à la manifestation initiale chez Nadar des artistes bientôt baptisés les "impressionnistes" ; il y a été poussé par Burty, et Degas enchanté lui écrit : "Bracquemond mon ami, c'est une fameuse recrue que nous faisons en vous. Soyez assuré du plaisir et du bien que vous nous faites" »⁹⁵⁰, poursuit Sophie Monneret. Il y envoie un portrait dessiné et plusieurs cadres d'eaux-fortes, comprenant des portraits, des gravures d'interprétations, et des gravures originales. Il expose à nouveau aux côtés des impressionnistes en 1879, avec un envoi beaucoup moins important, puis, pour la dernière fois, en 1880, pour laquelle Degas lui écrit : « Notre cinquième exposition devrait être votre gloire »⁹⁵¹. En effet, Bracquemond devient Chevalier de la Légion d'honneur un an plus tard. En 1882, il reçoit une médaille d'honneur au Salon de 1884, ainsi que le Grand Prix de la gravure à l'Exposition universelle de 1900.

⁹⁴⁷ Fig. 315. Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864. Annexes, p. 434.

⁹⁴⁸ Henri BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 3, op. cit., p. 12-13.

⁹⁴⁹ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, op. cit., p. 75.

⁹⁵⁰ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, op. cit., p. 75.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 76.

Durant l'hiver 1888-1889, Bracquemond et Guérard créent ensemble la Société des Peintres-Graveurs Français. Refusant le cloisonnement entre disciplines, cette organisation marque le prestige de l'estampe originale – opposée à la gravure de reproduction ou d'illustration – considérée, dès lors, comme une œuvre d'art, au même titre que la peinture. Bracquemond en est le président, Guérard le vice-président. Goeneutte et Buhot participent aux expositions, qui réunissent, chez Durand-Ruel, trois générations de graveurs : les impressionnistes, représentés par Pissarro, Degas et Bracquemond, la génération de Guérard, Goeneutte et Buhot, et enfin les plus jeunes, avec Lucien Pissarro, le fils aîné du peintre. Cette société attire la sympathie des critiques d'art Philippe Burty et Roger Marx, qui se font les défenseurs de l'estampe originale et rédigent les catalogues des expositions de 1890 et 1891. Manquant de cohésion, les membres se dispersent, et la société perd de son dynamisme après 1892.

Adoptant la même passion pour l'estampe originale, pour les différentes techniques de gravure, ainsi que pour les œuvres japonisantes, Félix Bracquemond et Henri Guérard deviennent des amis proches. Leurs vies et carrières artistiques sont étrangement semblables : tous deux peintres-graveurs aux inspirations et aspirations similaires, ils épousent des femmes artistes, Marie Bracquemond (1840-1916)⁹⁵² (Fig. XLIX.) pour l'un, Eva Gonzalès pour l'autre. Peintre de natures mortes, de paysages et de scènes de genre, Marie Bracquemond est aujourd'hui considérée comme l'une des quatre femmes peintres impressionnistes, aux côtés de Berthe Morisot, Mary Cassatt et Eva Gonzalès, même si cette dernière ne présente pas ses œuvres aux expositions impressionnistes organisées entre 1874 et 1886. Les toiles de Marie Bracquemond sont d'ailleurs souvent exposées aux côtés de ces trois femmes artistes lors de manifestations leur étant consacrées⁹⁵³. Mais, à l'instar d'Eva Gonzalès, et comme le rappelle Jean-Paul Bouillon, spécialiste de Félix Bracquemond, dans son étude sur son épouse dans la revue *L'Objet d'art* de juin 2010 : « Malgré sa double qualité de femme peintre et de membre du groupe impressionniste ayant participé à trois de ses expositions, en 1879, 1880 et 1886, Marie Bracquemond [...] demeure une des dernières grandes inconnues de l'histoire du mouvement »⁹⁵⁴. Plusieurs raisons expliquent ce manque de connaissance vis-à-vis de cette artiste. Son œuvre est tout d'abord restreinte, comparée à celles des peintres impressionnistes

⁹⁵² Jean-Paul BOUILLON, *Félix Bracquemond, 1833-1914: gravures, dessins, céramiques. Marie Bracquemond, 1841-1916: tableaux*, catalogue d'exposition, La Chapelle-Montligeon, Impr. de Montligeon, 1972 / Jean-Paul BOUILLON, « Marie Bracquemond : la "dame" de l'impressionnisme », *L'Objet d'art*, n°458, juin 2010, p. 60-67.

⁹⁵³ « Les femmes impressionnistes, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond », Schirn Kunsthalle, Francfort, 22 février – 1^{er} juin 2008 / Fine Arts Museum, San Francisco, 21 juin – 21 septembre 2008.

⁹⁵⁴ Jean-Paul BOUILLON, « Marie Bracquemond : la "dame" de l'impressionnisme », *op. cit.*, p. 62.

de son temps, qui passeront à la postérité. De plus, contrairement à Mary Cassatt, qui ne s'est pas mariée, et à Berthe Morisot et Eva Gonzalès, dont les époux admirent leurs œuvres et la promeuvent, Marie Bracquemond exerce son art dans l'ombre de l'immense réputation de graveur de son mari, Félix Bracquemond, qu'elle épouse en 1869, et qui est alors beaucoup plus célèbre qu'elle. « Malgré la venue d'amis nombreux à Sèvres, mais qui sont surtout ceux de Félix, [...] Marie vit dans l'isolement, avec un époux au caractère souvent difficile. Félix l'aime et l'admire assurément, [...] mais sans la soutenir vraiment »⁹⁵⁵, déclare Jean-Paul Bouillon. À l'instar d'Eva Gonzalès, Marie Bracquemond est réservée, timide, a du mal à se démarquer, et la postérité de son œuvre, comme celle de sa consœur, en témoigne, puisque ses toiles sont aujourd'hui majoritairement conservées dans des collections particulières.



Fig. XLIX. Félix Bracquemond, *Portrait de Marie Bracquemond aux yeux baissés*, vers 1886, dessin, matériau non identifié, dimensions non identifiées, Collection particulière. Source : Jean-Paul BOUILLON, « Marie Bracquemond : la “dame” de l'impressionnisme », *op. cit.*, p. 61.

Marie Bracquemond partage avec Eva Gonzalès une formation classique, académique, chez Ingres et ses disciples. Reçue pour la première fois au Salon de 1859, à l'âge de dix-neuf ans, elle semble promise à une carrière de portraitiste. Mais son époux, en totale rupture avec la

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 66.

tradition classique, se rapproche des artistes modernes, jusqu'à exposer à leurs côtés lors de la première exposition impressionniste de 1874. « Pour Marie, comme pour tant d'autres, l'exposition est un choc considérable. Car, en 1874, sa peinture est bien loin de celle de Monet, Degas, Renoir ou Pissarro, et même de Berthe Morisot »⁹⁵⁶, poursuit Bouillon. À cette époque, elle expose encore au Salon des œuvres aux références classiques, voire médiévales, telle que *La Lecture*⁹⁵⁷, présentée au Salon de 1875, montrant une scène de lecture aux décors et costumes médiévaux, dans une atmosphère romantique et mélancolique.

Comme Eva Gonzalès, son œuvre prend un tournant dans la seconde moitié des années 1870, et s'éloigne de ses anciennes œuvres influencées par sa formation classique et par Ingres. Marie Bracquemond commence à peindre en plein air et à prendre pour modèles des femmes en costumes contemporains dans leur quotidien, tant dans ses peintures que dans ses décorations de céramiques ou ses estampes – auxquelles elle se prête sous l'impulsion de son mari –, et utilise de plus en plus de couleurs claires et de variations dans les tons de blanc. L'huile sur toile *L'heure du thé*, aussi appelé *Le goûter*⁹⁵⁸, dans laquelle sa sœur Louise, en robe bleue et blanche à pois blancs, coiffée d'un chapeau assorti, lit un livre devant une tasse de thé et une grappe de raisin dans un jardin, en est un excellent exemple. Il en est de même pour la toile intitulée *Sur la terrasse à Sèvres*⁹⁵⁹, représentant trois personnages assis paisiblement sur la terrasse du couple Bracquemond, à la campagne. Sa sœur Louise, à droite, est vêtue comme dans l'œuvre précédente, un homme au centre, est coiffé d'un chapeau de paille, puis une femme à gauche, le visage caché par une voilette, s'appuie sur une ombrelle. Les costumes contemporains, souvent de couleurs claires, le choix du plein air, son penchant vers la touche impressionniste fragmentée, l'intensité de la couleur et enfin l'intérêt accordé aux effets lumineux, l'inscrivent dans l'impressionnisme. Comme l'a rappelé Jean-Paul Bouillon, elle expose d'ailleurs à leurs côtés en 1879, 1880 et 1886. Son mari, dans son ouvrage *Du dessin et de la couleur*⁹⁶⁰, paru en 1885, déclare que le dessin et le modelé prévalent sur la couleur et que le plein air est perturbateur en raison des changements de temps et de lumière, et est donc à proscrire. Marie Bracquemond, qui, comme le note Sophie Monneret, étudie les « lois régissant la décomposition de la lumière, les effets de

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁵⁷ Fig. 290. Marie Bracquemond, *La Lecture*, vers 1870 ?. Annexes, p. 409.

⁹⁵⁸ Fig. 291. Marie Bracquemond, *L'heure du thé, Le goûter*, 1880. Annexes, p. 410.

⁹⁵⁹ Fig. 292. Marie Bracquemond, *Sur la terrasse à Sèvres*, 1880. Annexes, p. 411.

⁹⁶⁰ Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Paris, G. Charpentier, 1885.

complémentaires, le contraste des couleurs »⁹⁶¹, et se plaît à représenter des vues de jardin et des figures féminines en plein air, sous le soleil, est en total désaccord avec lui. Cette mésentente entraîne des dissensions au sein du couple, qui poussent la jeune femme, de nature discrète, à se retirer petit à petit du monde de l'art pour vivre dans la maison familiale de Sèvres, entourée de l'affection de sa sœur et de son fils Pierre. Curieusement, mais pour des raisons différentes, Eva Gonzalès se retirera elle aussi du grand monde dans les trois dernières années de sa vie, afin de vivre paisiblement aux côtés des siens, et plus particulièrement de sa sœur et de son époux, lors de longues villégiatures en Normandie⁹⁶².

Marie Bracquemond et Eva Gonzalès partagent enfin une amitié, celle d'Édouard Manet. Proche de Félix Bracquemond, le peintre l'est aussi de son épouse, comme le souligne Sophie Monneret : « Les Bracquemond sont très liés avec Manet, la jeune femme est l'une des visiteuses qui essaient de le distraire pendant sa dernière maladie, et l'on pense parfois à ce maître devant certaines de ses natures mortes [...] ou de ses vues de jardin »⁹⁶³. Excepté quelques points de divergence – la participation de Marie Bracquemond aux expositions impressionnistes et les dissensions avec son époux – les vies des deux femmes se ressemblent énormément : artistes toutes les deux, elles se sont mariées à des peintres-graveurs de renom ; ayant reçu une formation classique, elles se sont par la suite tournées vers le plein air, en adoptant les thèmes et techniques impressionnistes ; enfin, elles ont toutes deux fréquenté les mêmes personnalités artistiques. Se sont-elles rencontrées par l'intermédiaire de leurs époux respectifs, ou de Manet ? Ont-elles noué des liens d'amitié ? Aucune mention dans les ouvrages ou correspondances que nous avons consultés ne peut nous le confirmer. Néanmoins, cette hypothèse exigeait d'être envisagée.

Henri Guérard et Eva Gonzalès nouent de tels liens avec leurs amis peintres-graveurs qu'ils se retrouvent même lors de leurs villégiatures en Normandie, comme nous l'avons vu avec l'estampe de Guérard *Norbert Goeneutte à l'étude, Dieppe* (Fig. 67.). À la mort d'Eva Gonzalès, ils soutiennent leur ami en assistant à l'inauguration de l'exposition rétrospective des œuvres de la jeune femme, comme l'atteste l'article de Paul Ferronays⁹⁶⁴, mais également en prenant soin de lui et de son fils, comme le font les sœurs de Norbert Goeneutte, Reine et

⁹⁶¹ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 77.

⁹⁶² III. C. 1. Le choix d'une vie en retrait, p. 372-379.

⁹⁶³ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 77.

⁹⁶⁴ Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 60.

Nathalie. Eva Gonzalès sera-t-elle aussi proche des peintres impressionnistes qui entourent son maître que des peintres-graveurs qui fréquentent son mari ?

C. Une attirance pour les impressionnistes.

1. Édouard Manet, chef de file de la peinture moderne.

« L'impressionnisme n'a jamais agi que de façon assez indirecte sur cette vision et sur cette palette. Peut-être, néanmoins, Eva fût-elle alors assez troublée de voir l'art évoluer si rapidement »⁹⁶⁵, souligne Claude Roger-Marx dans son étude consacrée à Eva Gonzalès. Cette évolution dont parle l'auteur apparaît dans l'œuvre de l'artiste dans la seconde moitié des années 1870. Après les nombreux portraits de sa sœur, en intérieur, marqués par le classicisme de Chaplin et les premières œuvres hispanisantes d'Édouard Manet, auxquelles elle reste néanmoins attachée, Eva Gonzalès ne demeure pas insensible aux thèmes et techniques de la vague impressionniste qui attire ses contemporains, et en particulier son maître Manet. Bien qu'elle se tienne à l'écart de ce courant et de ses expositions, nous verrons que les sujets et les caractéristiques de cette peinture moderne se diffusent dans plusieurs de ses œuvres. Marie-Caroline Sainsaulieu en conclut que « l'âme d'Eva Gonzalès [...] se découvre malgré elle, impressionniste »⁹⁶⁶. Après l'envoi au Salon de 1876 du *Petit Lever* (Cat. 45.), dernière toile d'Eva Gonzalès clairement influencée par la palette sombre et contrastée des peintures espagnoles d'Édouard Manet, son travail, qui comporte jusqu'ici une majorité de portraits en intérieur, s'ouvre peu à peu vers l'extérieur, vers la peinture sur le motif. Ce changement s'explique, probablement, par le contact direct d'Édouard Manet et des peintres impressionnistes qui l'entourent.

Dans les années 1860, ces derniers, qui ne sont autres que Claude Monet, Auguste Renoir ou Paul Cézanne, décident en effet de se retrouver autour de la figure de Manet pour prôner une nouvelle esthétique et rompre avec la tradition. Ils admirent l'esprit novateur de son travail dans des œuvres telles que *La musique aux Tuileries*⁹⁶⁷, *Le déjeuner sur l'herbe* (Fig. 232.), ou *Olympia* (Fig. 233.).

La musique aux Tuileries représente un concert donné dans le jardin des Tuileries, et témoigne de l'étendue des relations mondaines et artistiques que Manet a tissé autour de lui.

⁹⁶⁵Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 23.

⁹⁶⁶ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 10.

⁹⁶⁷ Fig. 231. Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862. Annexes, p. 350.

Y figurent son frère Eugène, l'artiste et critique d'art Zacharie Astruc, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, le critique Champfleury, Henri Fantin-Latour, Frédéric Bazille, mais aussi le compositeur Jacques Offenbach. Ce tableau ne montre donc pas les musiciens, mais l'auditoire. Manet se représente même à l'extrême gauche, la silhouette à demi coupée par le bord de la toile. Cette représentation de la vie contemporaine en plein air attire les artistes de la jeune génération, de même que la manière qu'adopte Manet pour la reproduire. Alors que pour les artistes académiques, les figures et éléments de leurs tableaux se doivent d'être savamment détaillés, précis et finis, Manet suggèrent approximativement les formes et personnages par des taches de couleurs. En esquissant ses figures ainsi que les arbres à l'arrière-plan, l'artiste donne une apparence de spontanéité à son œuvre, qui influencera particulièrement les futurs peintres impressionnistes.

Le déjeuner sur l'herbe montre, quant à lui, un pique-nique dans un bois. Nous observons au premier plan le contenu du repas, tel une nature morte, posée sur une robe bleue. Cette robe appartient à la femme nue au second plan, assise avec désinvolture aux côtés de deux hommes en costumes contemporains, tandis qu'une autre femme, en chemise, se baigne à l'arrière-plan. Y sont représentés le modèle Victorine Meurent, nue, Ferdinand Leenhoff, le beau-frère de Manet, assis au centre, ainsi qu'un mélange entre ses deux frères, Eugène et Gustave, couché. Refusé au Salon et exposé au Salon des Refusés en 1863, cette œuvre choque le public de l'époque par ce nu central et voluptueux, regardant le spectateur sans aucune gêne. Ce dernier aurait pu être une référence classique, digne des grandes peintures mythologiques ou historiques, s'il n'avait pas été mêlé à deux hommes vêtus en tenues contemporaines, évoquant alors autre chose qu'un simple pique-nique dans l'orée d'un bois. Aux yeux de ses contemporains, la modernité des personnages rend cette toile de Manet obscène. Objet de moqueries lors du Salon des Refusés, l'artiste revendique pourtant dans cette œuvre l'héritage des maîtres anciens, notamment du *Concert champêtre*⁹⁶⁸ du Titien, alors attribué à Giorgione, pour le choix du sujet, et du *Jugement de Pâris*⁹⁶⁹, une gravure de Raimondi d'après Raphaël, dans la disposition du groupe d'après les personnages de droite. Le style et la facture choquent alors presque autant les spectateurs que le sujet représenté. Manet abandonne ici la pratique académique de la demi-teinte, servant à créer de subtiles transitions d'un ton à l'autre, pour livrer des contrastes entre l'ombre et la lumière qui ne sont pas

⁹⁶⁸ Le Titien (autrefois attribué à Giorgione), *Le Concert champêtre*, vers 1508, huile sur toile, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁹⁶⁹ Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, d'après Raphaël, 1510-1520, burin, 28 x 44 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.

nuancés mais rendus violemment. De même, comme nous l'avons observé dans *La musique aux Tuileries*, l'artiste intègre ses personnages dans un décor de sous-bois davantage esquissé que peint, à l'aide de coups de pinceaux vigoureux. L'attention doit être portée sur l'effet général plutôt que sur les détails. Loin des conventions et des modes traditionnels de représentation, cette œuvre produit donc une impression nouvelle.

Mais c'est bien l'exposition d'*Olympia* au Salon de 1865 qui fait vraiment connaître Manet auprès de la jeune génération. Avec cet envoi, l'artiste déclenche un tollé bien plus retentissant qu'en 1863. Victorine Meurent pose une nouvelle fois ici pour le personnage d'*Olympia*, dont la profession de prostituée ne fait aucun doute, à en voir sa tenue, réduite à de simples mules, un collier de velours et un bracelet contrastant avec sa nudité, et à sa main gauche posée sur son sexe pour le dissimuler, mais finalement tout en attirant l'attention sur lui. La jeune femme, froide et fière, regarde le spectateur droit dans les yeux. Derrière son lit, sur lequel figure également un chat noir, une servante africaine lui apporte un bouquet de fleur, vraisemblablement offert par un admirateur. Les contrastes entre l'ombre et la lumière, entre le premier plan avec ce lit et cette femme éclairés, et l'arrière-plan très sombre, sont rendus ici aussi de manière particulièrement violente. Manet s'inspire cette fois-ci de la *Vénus d'Urbain*⁹⁷⁰ du Titien, de la *Maja nue*⁹⁷¹ de Goya, ainsi que de l'*Odalisque à l'esclave*⁹⁷² d'Ingres, tout en remettant en cause le nu idéalisé, mythologique, académique, puisque sa Vénus devient dans son œuvre une prostituée dans un cadre parisien contemporain. La controverse que soulève ce tableau ne fait que renforcer l'admiration des jeunes peintres à l'égard de Manet. Son adaptation de sujets traditionnels à la manière moderne et sa technique insolite les impressionnent. À leurs yeux, il est un exemple à suivre, et Manet occupe de ce fait une position majeure dans l'histoire des impressionnistes. Il faut voir en Manet, plutôt qu'un représentant à part entière de ce groupe, lui qui n'a jamais exposé à leurs côtés, un inspirateur.

Peintre estimé de ces jeunes artistes, Édouard Manet a également d'excellents contacts parmi les plus importants écrivains, penseurs et critiques d'art de son époque. Tous se rassemblent à partir de 1866 au Café Guerbois, au 11, Grande rue des Batignolles – aujourd'hui avenue de Clichy –, non loin de son atelier. S'y retrouve un solide cercle d'artistes et d'écrivains, dont

⁹⁷⁰ Le Titien, *La Vénus d'Urbain*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Galerie des Offices, Florence.

⁹⁷¹ Francisco de Goya, *La Maja nue*, 1800, huile sur toile, 97 x 190 cm, Musée du Prado, Madrid.

⁹⁷² Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, vers 1839, huile sur toile, 72 x 100 cm, Harvard Art Museums, Fogg Museum, Cambridge.

Claude Monet, Auguste Renoir, Frédéric Bazille, Henri Fantin-Latour, Edgar Degas, Paul Cézanne, Pissarro, Alfred Sisley, Antoine Guillemet, Félix Bracquemond, mais aussi Émile Zola, Zacharie Astruc, Louis-Edmond Duranty, Philippe Burty, Théodore Duret, Théodore de Banville ou Armand Silvestre. Le photographe Nadar et le musicien Edmond Maître participent également à ces réunions. Harrisson et Cynthia White, dans leur ouvrage sur *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, reviennent sur ces rassemblements du Café Guerbois : « Vers 1866, Manet établit son quartier général au Café Guerbois. Cet endroit tranquille, dans le quartier des Batignolles, au nord-est de la capitale, devint le lieu de rencontre régulier des écrivains [...], des peintres [...] »⁹⁷³. Là, Manet devient la référence intellectuelle et artistique du Groupe des Batignolles, duquel naîtront les futurs impressionnistes. Monet témoigne de ces rassemblements autour de la figure du peintre : « Il [Édouard Manet] m’invita à venir le retrouver tous les soirs dans un café des Batignolles, où ses amis et lui se réunissaient, au sortir de l’atelier, pour causer. J’y rencontrai Fantin-Latour et Cézanne, Degas, [...] le critique d’art Duranty, Émile Zola qui débutait alors dans les lettres, et quelques autres encore. J’y amenai moi-même Sisley, Bazille et Renoir »⁹⁷⁴. Dans une esquisse à la plume et à l’encre de chine, Manet représente l’une de ces réunions au Café Guerbois⁹⁷⁵. C’est dans cet établissement que sont définies les orientations essentielles de la peinture moderne. Ces différents artistes et hommes de lettres s’y rencontrent dans le bruit incessant des voix et les fumées de tabac pour d’intenses échanges d’idées, de théories, voire de controverses sur l’art, l’esthétique et la technique, dans le but de s’extraire de la peinture académique de l’époque. Dans son livre consacré à Édouard Manet, Éric Darragon revient sur la frénésie et l’effervescence de ces réunions :

« Monet qui y vint parfois se souvient surtout du choc des opinions et d’une perpétuelle agitation d’idées : “ On s’y tenait l’esprit en haleine, on s’y encourageait à la recherche désintéressée et sincère, on y faisait des provisions d’enthousiasme qui, pendant des semaines et des semaines, vous soutenaient jusqu’à la mise en forme définitive de l’idée. On en sortait toujours mieux trempé, la volonté plus ferme, la pensée plus nette et plus claire” »⁹⁷⁶.

Au centre de cette agitation, Manet apparaît comme un chef de file, un chef de bande, et groupe toutes les admirations. Cette place qu’occupe l’artiste est visible dans la toile *Un atelier aux Batignolles*⁹⁷⁷, peinte en 1870 par Henri Fantin-Latour. Eva Gonzalès est alors l’élève d’Édouard Manet depuis un an. Le titre de cette œuvre et le sujet représenté évoquent

⁹⁷³ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 122.

⁹⁷⁴ Propos de Claude Monet recueillis par THIEBAULT-SISSON, « Claude Monet », op. cit., p. 3.

⁹⁷⁵ Fig. 253. Édouard Manet, *Au café*, 1869. Annexes, p. 372.

⁹⁷⁶ Éric DARRAGON, *Manet*, op. cit., p. 162.

⁹⁷⁷ Fig. 316. Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870. Annexes, p. 435.

l'atelier de l'artiste, situé au 81, rue Guyot, dans le quartier des Batignolles. Manet y peint un portrait de Zacharie Astruc, assis à ses côtés. Dans la partie gauche de l'œuvre apparaissent une statuette de Minerve et un vase émaillé japonisant, évoquant son intérêt pour l'art du passé et les curiosités étrangères à la mode. De gauche à droite, nous apercevons le peintre réaliste allemand Otto Schölderer, qui se tient debout derrière Manet ; Renoir, dont le visage est encadré par le tableau accroché au mur derrière lui ; Zola, qui, contrairement aux autres, ne regarde pas le travail du peintre ; le musicien, collectionneur et mécène Edmond Maître ; Frédéric Bazille ; et enfin Claude Monet, à l'extrême droite, dans l'ombre. Fantin-Latour ne se représente pas dans le tableau, alors qu'il fait lui aussi partie des habitués de l'atelier de Manet.

Ces mêmes artistes – excepté Schölderer – sont également présents dans *L'Atelier de Bazille*⁹⁷⁸, exécuté dans la même période. Situé rue de la Condamine, dans le quartier des Batignolles, non loin de l'atelier de Manet, l'artiste peint ici son propre atelier, lors d'une visite de ses amis. De gauche à droite, nous distinguons Renoir, parlant avec Monet ou Astruc, penché sur la rampe de l'escalier ; Zola, en pantalon gris souligné d'un galon noir sur la couture ; Manet, avec son chapeau et sa canne, semblant commenter la toile posée sur le chevalet ; Bazille qui, comme dans *Un atelier aux Batignolles*, apparaît plus grand que les autres, et que Manet aurait lui-même peint ; et enfin, à l'extrême droite, Edmond Maître au piano. Ces deux tableaux illustrent l'esprit de collégialité qui règne entre ces artistes et hommes de lettres. Nous constatons, dans les deux œuvres, le rôle particulier de Manet, par son aura impressionnante, son sérieux, et sa position centrale dans *Un atelier aux Batignolles*, où tous contemplant son travail, et par la bienveillance, les commentaires et conseils qu'il donne à Bazille dans *L'Atelier de Bazille*.

Roger Marx, dans l'un des numéros de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1907, ne comprend pas l'absence d'Eva Gonzalès et de Berthe Morisot de la toile de Fantin-Latour : « *L'Atelier des Batignolles* par Fantin-Latour a désigné aux analystes quels peintres s'étaient placés sous l'égide de Manet ; on doit regretter, pour la vérité historique, que Berthe Morisot et Eva Gonzalès, sur lesquelles son emprise fut la plus forte, aient été exclues du cénacle »⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ Fig. 287. Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille*, 1869-1870. Annexes, p. 406.

⁹⁷⁹ Roger MARX, « Les femmes peintres et l'impressionnisme », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juillet-décembre 1907, p. 494.

Lorsqu'Henri Fantin-Latour réalise cette œuvre, Eva Gonzalès n'est l'élève d'Édouard Manet que depuis un an. *Un atelier aux Batignolles* est même exposé au Salon de 1870, la même année que les premiers envois au Salon de la jeune élève. Il semble donc normal que Fantin-Latour ne la représente pas, elle qui, en 1870, fait seulement ses premiers pas dans le monde de l'art. Ce qui n'est pas le cas de Berthe Morisot, qui expose au Salon depuis 1864. Nous avons vu dans une précédente partie que la jeune artiste est très proche d'Édouard Manet. Elle le rencontre en 1868, soit deux ans avant la réalisation de l'œuvre de Fantin-Latour, et devient l'un de ses modèles favoris. Manet s'intéresse également à son art et les deux peintres échangent avis et conseils, comme il le fait avec ses homologues masculins. Avant même la fin des années 1860, Manet ne tarit pas d'éloges à son égard et la considère comme une véritable artiste. Aussi, comme Roger Marx l'a souligné, pourquoi Berthe Morisot n'est-elle pas représentée dans cette œuvre, elle qui est très proche de Manet, qui se tourne vers lui pour sa peinture, et qui deviendra, comme Renoir et Monet, l'une des artistes phares du groupe impressionniste, partageant avec eux la même idée de la modernité et la même vision esthétique ?

Peut-être Fantin-Latour a-t-il voulu représenter seulement les membres du cercle qui se réunissait alors au Café Guerbois. Or, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les conventions sociales limitent considérablement la liberté de mouvement des artistes femmes. Celles issues de la bourgeoisie, telles que Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Bracquemond ou Eva Gonzalès, ne fréquentent pas les cafés, cafés-concerts, restaurants ou cabarets. Il est donc mal vu que celles-ci participent aux soirées réunissant les artistes et hommes de lettres au Café Guerbois ou à la Nouvelle Athènes. Leurs activités et sociabilités sont, de ce fait, principalement concentrées dans la sphère privée.

Les dîners et salons sont donc particulièrement importants pour les femmes artistes désirant se faire un nom dans les cercles artistiques majoritairement masculins. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les dîners du mardi soir chez les Morisot sont réputés, Cornélie Morisot souhaitant à tout prix que sa fille Berthe perce dans le milieu artistique. Pour se faire, elle invite quotidiennement artistes, hommes de lettres, musiciens et hommes politiques. La correspondance de Berthe Morisot témoigne également de la présence d'Édouard Manet et de son épouse à certains mardis soirs chez les Morisot : « *Les Manet sont venus nous voir mardi*

soir, on a visité l'atelier »⁹⁸⁰, écrit-elle dans l'une des lettres adressées à sa sœur Edma. De même, Mme Morisot et ses filles sont souvent conviées aux jeudis soirs de Mme Auguste Manet, en compagnie d'écrivains et d'artistes de renom, comme l'indique Anne Martin-Fugier dans son ouvrage consacré à la vie d'artiste au XIX^e siècle : « Les Morisot et les Manet avaient de nombreux points communs, à commencer par des amis. [...] Rossini était un familier de la maison Morisot, rue Franklin [...], où fréquentaient aussi Degas, Jean-François Millet, le Dr Blanche et les frères Ferry, Charles et Jules [...]. Chez les Manet, on rencontrait Baudelaire, Zola et Puvis de Chavannes [...] »⁹⁸¹. Une fois mariée, Berthe Morisot reprend cette tradition en recevant toutes les semaines, chez elle, des peintres, parmi lesquels Manet, Caillebotte, Degas, Fantin-Latour, Monet, Renoir ou Whistler, des écrivains tels que Stéphane Mallarmé et Émile Zola, mais aussi des musiciens, comme le compositeur Emmanuel Chabrier.

Les sociabilités des parents d'Eva Gonzalès sont quelque peu différentes de celles des Morisot ou des Manet. Dans leur salon du 11, de la rue Bréda à Paris, ils reçoivent davantage d'écrivains et d'hommes de lettres que d'artistes (excepté peut-être Alfred Stevens). Eva Gonzalès, vivant chez ses parents dans les années 1870, fréquente donc moins les artistes de son temps que les intellectuels. Peut-être les peintres impressionnistes entourant son maître Manet ne la considèrent-elle, justement, que comme l'élève de celui-ci, malgré un talent certain, et ne la convient pas à leurs rassemblements et à leurs soirées. Il serait d'ailleurs étonnant que Berthe Morisot et sa mère invitent Eva Gonzalès et les siens à leurs dîners, étant donné leurs mots acerbes envers l'élève de Manet dans leur correspondance.

Néanmoins, c'est par l'intermédiaire d'Édouard Manet qu'Eva Gonzalès se rapproche indirectement des artistes de son temps. Une lettre de Cornélie Morisot témoigne en effet de la présence d'Eva Gonzalès à l'une des soirées données par le peintre après la guerre de 1870, réunissant ses amis : « *J'ai trouvé le salon de Manet revenu au même état ; [...] une chaleur suffocante, les gens parqués dans l'unique salon, les boissons chaudes et pourtant Pagans a chanté, Mad. Éd. a joué et M. Degas était présent. [...] Mlle Eva a enlaidi.* »⁹⁸².

⁹⁸⁰ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 35.

⁹⁸¹ Anne MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 292.

⁹⁸² Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 65-66.

Si le café, et notamment le café Guerbois, devient un lieu d'échanges, la production et la réflexion artistique se fait également dans l'atelier, comme nous l'avons vu avec *L'Atelier de Bazille* (Fig. 287.), dans lequel l'artiste, pendant une visite de ses amis, échange avec Édouard Manet sur l'une de ses œuvres en réalisation. « Les artistes recevaient donc des visites dans leurs ateliers. Visites amicales ou visites plus mondaines »⁹⁸³, note Anne Martin-Fugier. L'atelier de Manet est célèbre pour être ouvert à ses amis. Il s'agit d'un important lieu de rencontres, où lui-même, très bon interlocuteur, donne ses conseils aux autres artistes tout en travaillant à ses propres toiles. Son atelier est davantage ouvert à la fin des années 1870, lorsque Manet commence à avoir du mal à marcher, comme le souligne de nouveau Anne Martin-Fugier :

« C'était parfois par obligation que la sociabilité s'organisait dans un atelier. Ce fut le cas dans le dernier atelier de Manet, au 77, rue d'Amsterdam, où le peintre s'installa le 1^{er} avril 1879. Atteint d'ataxie, l'artiste dut renoncer peu à peu à se déplacer dans Paris et à fréquenter les lieux dont il avait été le familier. Les habitués, Ephrussi, Antonin Proust, Chabrier, Pertuiset, Rochefort, Renoir, Gervex, Guillemet, Forain, Carolus-Duran, y venaient en groupe, vers 5 heures. Un garçon apportait des bocks et des apéritifs et toute une vie se reconstitua autour de Manet qui ne pouvait plus monter au café de la place Pigalle où ils se réunissaient naguère. Les visiteurs venaient moins pour la peinture de Manet que pour sa conversation [...] »⁹⁸⁴.

Un article de René Maizeroy dans le *Gil Blas* du 11 janvier 1882, intitulé « Chez Manet », revient sur ces visites quotidiennes dans l'atelier de l'artiste à la fin de sa vie : « L'atelier de Manet ne désemplit pas. C'est comme un salon où les même amis viennent chaque jour passer une heure amusante et japper sur n'importe qui et n'importe quoi. [...] On ne peut se décider à quitter l'atelier de Manet quand on y est entré même pour une visite indifférente. [...] Manet en oublie bientôt son modèle et la toile commencée »⁹⁸⁵.

À lire la dernière phrase de Maizeroy, il ne serait pas surprenant que Manet reçoive ses amis et visiteurs tout en travaillant à ses propres toiles, mais aussi tout en donnant des cours à son élève. « On voit d'ailleurs, par sa correspondance, que les après-midi sont réservés pour ses relations amicales et professionnelles »⁹⁸⁶, écrit Juliet Wilson-Bareau dans un article consacré aux ateliers d'Édouard Manet. Or la correspondance de Manet et d'Eva Gonzalès lors de ses années d'apprentissage n'évoquent pas les heures auxquelles le peintre lui donnait cours ou la

⁹⁸³ Anne MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, op. cit., p. 110.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 109-110.

⁹⁸⁵ René MAIZERROY, « Chez Manet », *Gil Blas*, 11 janvier 1882, p. 1.

⁹⁸⁶ Juliet WILSON-BAREAU, « Édouard Manet dans ses ateliers », *Ironie*, n°161, janvier-février 2012.

faisait poser. Une lettre, abordée précédemment, révèle néanmoins que la jeune femme travaillait bien dans l'atelier du maître, puisqu'elle y laissait ses toiles en cours de réalisation⁹⁸⁷. Si Eva Gonzalès était présente dans l'atelier de Manet l'après-midi, alors peut-être a-t-elle rencontré et côtoyé les artistes et hommes de lettres qui l'entouraient, mais ceci n'est qu'une hypothèse, n'ayant à notre disposition aucune autre information à ce sujet.

L'atelier du 81, rue Guyot, que Manet loue de 1861 à 1872, est visible dans l'esquisse *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet* (Fig. 250.), exécutée entre 1869 et 1870. Son élève apparaît aux côtés du fils de l'artiste Léon Leenhoff, peignant au milieu des nombreuses toiles de son maître. C'est dans cet atelier que commence réellement la carrière artistique d'Eva Gonzalès, là que Manet la guide, la conseille, là qu'elle fait ses premiers pas en tant que peintre, là qu'elle réalise les premières toiles qu'elle expose au Salon. C'est cet atelier de la rue Guyot que la jeune femme fréquente avec régularité de février 1869 à juillet 1870, avant son exil en Normandie pendant la guerre. Il existe peu de descriptions contemporaines de cet atelier. Duret en dresse un portrait tel qu'il devait être à la fin des années 1860 : « L'atelier consistait en une grande pièce, presque délabrée. [...] Comme Manet n'avait encore vendu qu'une ou deux toiles, son œuvre se trouvait là tout entière accumulée. Il demeurait fort à l'écart. Il ne recevait la visite que des amis intimes. Il se trouvait donc dans les meilleures conditions pour travailler, aussi a-t-il à ce moment beaucoup produit »⁹⁸⁸. Dans ces années 1869-1870, en dehors du Café Guerbois, les membres du Groupe des Batignolles rendent souvent visite à Manet dans son atelier, l'après-midi, pour le voir travailler et discuter avec lui. Ont-ils rencontré Eva Gonzalès dans l'atelier du maître pendant son apprentissage ? La question se pose encore. Du reste, nous verrons par la suite qu'elle sera vivement soutenue par les critiques et écrivains qui entourent alors Manet et les peintres impressionnistes, tels Zola et Zacharie Astruc.

Manet loue l'atelier de la rue Guyot jusqu'en 1872, mais, pendant la guerre franco-prussienne, il occupe provisoirement un second atelier, au rez-de-chaussée du 51, rue de Saint-Pétersbourg, côtoyant le 49, où il vit avec sa famille. Resté à Paris pendant que sa mère, sa femme et son filleul sont partis se réfugier dans les Basses-Pyrénées, peut-être souhaite-t-il garder ses toiles plus près de chez lui, lorsqu'il ne les confie pas à son ami, l'écrivain, journaliste et critique d'art Théodore Duret, comme le rappelle Éric Darragon : « Dans le

⁹⁸⁷ Lettre 6. Eva Gonzalès à Édouard Manet, lettre non datée. Correspondance, p. 18.

⁹⁸⁸ Théodore DURET, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, op. cit., p.113.

climat de débâcle et d'inquiétude qui s'empare de la capitale, il ferme son atelier de la rue Guyot et déménage dans la cave de son ami Duret treize tableaux »⁹⁸⁹.

Comme nous en avons parlé dans une précédente partie, les lettres que Manet envoie à Eva Gonzalès pendant la guerre de 1870 et le siège de Paris, alors que sa mère, sa sœur et elle sont parties se réfugier à Dieppe, montrent toute l'affection qu'il porte à son élève. Il prend notamment des nouvelles de son père, resté à Paris, comme il l'écrit dans une lettre datée du 19 novembre 1870 : « *Je suis allé hier chez vous pour voir votre père. Il était sorti. Je n'ai trouvé que la bonne qui m'a dit qu'il se portait bien et trouvait le temps bien long – je sais hélas ce que c'est car je n'ai pas de nouvelles depuis deux mois de ma pauvre Suzanne qui doit être bien inquiète malgré que je lui écrive très souvent* »⁹⁹⁰. Il lui donne également des nouvelles de sa famille, dont elle est très proche, et des personnalités qui les entourent : « *Ma mère et ma femme sont parties depuis jeudi. Je les ai envoyées, accompagnées de Léon, dans les Basses-Pyrénées, où elles seront, j'espère, bien en sûreté* »⁹⁹¹. Dans la même lettre, Manet indique à son élève que Mme Stevens, épouse de leur ami Alfred Stevens, est partie à Bruxelles, tandis que la famille Morisot ne souhaite pas quitter la capitale. Par la suite, il la tient au courant du siège de Paris, et de la situation de leurs connaissances :

*« Nous sommes tous soldats ici et je crois qu'il se prépare des événements qui vont être décisifs et auxquels presque tous les hommes valides vont prendre part. Degas et moi sommes dans l'artillerie, canonniers volontaires. [...] Mes frères et Guillemet sont dans les bataillons de guerre de la Garde nationale, et n'attendent qu'à entrer en ligne »*⁹⁹².

À la levée du siège de Paris, Manet écrit enfin à Eva Gonzalès : « *Je reçois un mot de votre père, qui m'annonce qu'il vient de recevoir de bonnes nouvelles de vous. Cela me fait bien plaisir. J'ai souvent pensé à vous toutes, et j'aurai grand contentement à vous revoir bientôt. [...] Nos amis communs sont tous en plus ou moins bon état, mais vivants. C'est quelque chose* »⁹⁹³. Ces derniers mots indiquent que le peintre ne considère plus Eva Gonzalès comme son élève, mais comme une amie.

En juillet 1872, Manet s'installe dans un grand atelier qu'il loue au 4, rue de Saint-Pétersbourg, non loin de chez lui, près du pont de l'Europe et de la gare Saint-Lazare, quartier

⁹⁸⁹ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 188.

⁹⁹⁰ Lettre 13. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 19 novembre 1870. Correspondance, p. 30-31.

⁹⁹¹ Lettre 12. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 10 septembre 1870. Correspondance, p. 29.

⁹⁹² Lettre 13. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 19 novembre 1870. Correspondance, p. 30-31.

⁹⁹³ Lettre 14. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 5 février 1871. Correspondance, p. 32.

cher aux impressionnistes, qui viennent y peindre les fumées blanches des trains. Il s'agit d'une ancienne salle d'armes, particulièrement confortable, qui ne ressemble pas à un atelier mais à un appartement meublé d'un piano, d'un divan ou encore d'un fauteuil, dans lequel l'artiste peint et « peut recevoir la société distinguée qui ne serait pas venue rue Guyot »⁹⁹⁴, souligne Darragon. Manet occupe cet atelier jusqu'en 1878. Eva Gonzalès vient encore quelquefois y prendre des leçons jusqu'en 1876. Une lettre du peintre écrite à son élève le 27 septembre 1876, la prie en effet de « remettre à demain la séance d'aujourd'hui, à moins que vous n'ayez des projets pour Jeudi »⁹⁹⁵. Mais les lettres que Manet écrit à Eva Gonzalès dans le milieu de ces années 1870 évoquent davantage ses visites hebdomadaires, chaque dimanche, dans l'atelier de son élève : « Mademoiselle Eva, j'irai demain vers 11h voir si votre tableau est terminé ou au moins tout près de l'être – car le beau temps doit vous donner envie de commencer autre chose »⁹⁹⁶, lui écrit-il le samedi 15 mai 1875. Un an plus tard, son discours est similaire : « J'irai demain à votre atelier reprendre mes visites du dimanche »⁹⁹⁷. Lorsqu'il ne la voit pas le dimanche, Manet s'arrange toujours pour lui accorder du temps un autre jour de la semaine, comme il lui écrit quelques jours après l'envoi de la lettre précédente : « Chère Mademoiselle, demain je vais à la Cour d'Assises, je ne pourrai donc pas aller chez vous. À samedi, respectueuses amitiés. E. Manet »⁹⁹⁸. Dans les derniers jours de cette année 1876, il lui écrit à nouveau : « Je ne pourrai aller à l'atelier demain avant onze heures et demie. Mais je ne voudrais pas laisser finir l'année sans aller vous assurer de ma respectueuse amitié »⁹⁹⁹. Deux autres lettres de Manet, datant de 1877, indiquent qu'Eva Gonzalès continue à le tenir au courant de l'avancée de ses travaux, à lui demander conseil – pas assez aux yeux du maître – mais qu'elle a mis définitivement fin, semble-t-il, à ses leçons dans l'atelier de la rue de Saint-Pétersbourg : « Mademoiselle Eva, vos deux tableaux sont-ils finis ? Vous savez que si vous avez besoin de moi je suis tout à votre disposition »¹⁰⁰⁰, lui écrit-il le 19 avril 1877. Il poursuit quelques semaines plus tard : « Chère Mademoiselle. Voilà bien longtemps que vous ne m'avez appelé en consultation »¹⁰⁰¹. Nous ne pensons donc pas qu'Eva Gonzalès soit familière des prochains ateliers de Manet, au 70, puis au 77, rue d'Amsterdam de 1879 jusqu'à sa mort. C'est ce dernier atelier qui devient une véritable annexe au café, tous les amis du peintre venant le voir chaque jour, lui qui est de plus en plus

⁹⁹⁴ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 211.

⁹⁹⁵ Lettre 24. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 27 septembre 1876. Correspondance, p. 49.

⁹⁹⁶ Lettre 20. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 15 mai 1875. Correspondance, p. 43.

⁹⁹⁷ Lettre 21. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 13 mai 1876. Correspondance, p. 44.

⁹⁹⁸ Lettre 23. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 22 juin 1876. Correspondance, p. 48.

⁹⁹⁹ Lettre 25. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 30 décembre 1876. Correspondance, p. 50.

¹⁰⁰⁰ Lettre 27. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 19 avril 1877. Correspondance, p. 52.

¹⁰⁰¹ Lettre 28. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 28 mai 1877. Correspondance, p. 53.

malade et fatigué. Ces rassemblements autour de lui – dont on ne sait si Eva Gonzalès et son époux y participent, bien qu’une correspondance entre le couple Guérard et Édouard Manet à la fin des années 1870 et au début des années 1880 témoigne de leurs relations étroites – affirment le rôle important qu’Édouard Manet a joué pour les artistes de son temps, et plus particulièrement pour les artistes impressionnistes.

Néanmoins, Manet n’est pas le seul lien qu’Eva Gonzalès possède avec ces peintres. Nous avons vu dans une précédente partie que Guérard fréquente depuis le début des années 1870 le café de la Nouvelle Athènes, et donc les différents peintres, graveurs et hommes de lettres qui s’y retrouvent. Lui aussi crée des liens, se forge des amitiés, si bien que ces artistes, devenus des amis intimes au fil des ans, voyagent ensemble, ou du moins se retrouvent lors de villégiatures sur la côte Normande, comme à Honfleur. Ce petit port de pêche devient un véritable foyer artistique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Plusieurs générations de peintres s’y succèdent, et, sans aucun doute, leur amitié forgée à Paris, par la fréquentation des mêmes artistes, des mêmes marchands et des mêmes expositions, y contribue. Certains artistes y vivent à l’année, d’autres viennent y chercher l’inspiration, soit parce qu’ils connaissent déjà les lieux, soit parce qu’ils y sont conduits par des amis. Nous verrons que pendant l’été 1880, Guérard fait découvrir Honfleur à son épouse et à sa belle-sœur, Jeanne Gonzalès, qui les accompagne. Les ouvrages et les articles parus à l’occasion du festival *Normandie impressionniste*, pendant l’été 2010, évoquent ce séjour : « De 1870 à 1890, le graveur Henri Guérard compose de nombreuses vues de la ville et du port, sous des lumières différentes, accompagné en 1880 par sa première épouse, le peintre Eva Gonzalès »¹⁰⁰². Le couple réside au 114, rue Haute¹⁰⁰³. D’autres écrits nous apprennent que durant cette période, ils se rendent souvent à la Ferme Saint Siméon, haut lieu de rencontres artistiques. Entre 1850 et 1870, de nombreux peintres, poètes, musiciens, y séjournent. Certains tableaux de Boudin, Bazille, Cals, Daubigny et Monet témoignent de l’endroit et ses alentours. Mme Toutain y tient une auberge conviviale, où elle accueille, pour de plus ou moins longs séjours, les voyageurs, pour une modique somme de 40 francs par mois, ou par le don d’une œuvre. S’y retrouvent Boudin, Millet, Jongkind, Monet et Courbet, qui entraînent avec eux, même après un changement de propriétaire en 1870, la jeune génération des artistes peintres et graveurs impressionnistes. « Grâce à Monet, l’auberge reçoit la visite de Frédéric Bazille, Antoine

¹⁰⁰² *Honfleur entre tradition et modernité. 1820-1900*, Catalogue d’exposition, Musée Eugène Boudin, 3 juin – 6 septembre 2010, Normandie impressionniste, Honfleur, Édition Société des amis du musée Eugène Boudin, 2010, p. 14.

¹⁰⁰³ Photographies du 114, rue Haute, Honfleur. Annexes, p. 559.

Guillemet, Henri-Charles Guérard et son épouse, le peintre impressionniste Eva Gonzalès, unique élève de Manet »¹⁰⁰⁴, témoignant ainsi des liens entre ces artistes impressionnistes, tel Claude Monet, avec le couple Guérard, et donc Eva Gonzalès.

Si les premières œuvres de Manet ont fasciné les peintres impressionnistes, ces derniers, à partir du début des années 1870, influencent son art en retour, puisqu'il décide, comme eux, de sortir de son atelier pour aller peindre en plein air. « Manet n'osait pas encore la peinture de lumière pure, [...] il s'en approchera de plus en plus, par la suite, sous l'influence et le choc en retour de ses prétendus disciples »¹⁰⁰⁵, souligne Sophie Monneret dans *L'impressionnisme et son époque*. Manet expérimente alors la peinture de figures en lumière naturelle dans des toiles comme *Le Chemin de fer* (Fig. 260.) ou *Sur la plage*¹⁰⁰⁶. Mais c'est lors d'un séjour à Argenteuil, en 1874, dans la famille Monet, qu'il s'ouvre davantage à l'extérieur, aux couleurs lumineuses et à la touche rapide des impressionnistes¹⁰⁰⁷. Manet poursuit sa peinture de plein air jusqu'à la fin de sa vie. Ce travail sur le motif complète totalement l'élaboration des grandes compositions à personnages qu'il réalise pour le Salon. Au contact des impressionnistes, la palette de Manet s'éclaircit considérablement et l'aspect inachevé de ses toiles se fait de plus en plus présent. Soucieux de peindre la réalité qui apparaît sous ses yeux, l'artiste entend revendiquer sa propre subjectivité et l'importance de la vision du peintre. En cela, il partage les mêmes pensées que les peintres impressionnistes, partage leur anti-académisme, mais refusera toujours de s'associer à leurs manifestations.

Le critique Albert Wolff écrit en 1886 : « À notre époque, le peintre n'est plus l'artisan laborieux qui s'enferme dans son atelier, condamne sa porte et vit dans un rêve ; il s'est jeté la tête la première dans le mouvement mondain et fait partie du Tout-Paris élégant ; il a son jour où son atelier se transforme en salon et où il reçoit l'élite de la société cosmopolite »¹⁰⁰⁸. Nous l'avons vu, Édouard Manet fait partie de ces artistes. Il devient la référence intellectuelle et artistique du Groupe des Batignolles, dont les membres se réuniront plus tard au sein de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, puis sous le terme d'impressionnistes. Bien qu'elle ne fréquente peut-être pas personnellement ces artistes,

¹⁰⁰⁴ « Eugène Boudin, L'École de Honfleur, le cercle artistique de Saint Siméon », <http://archive.is/www.galerienneffgravure.com>

¹⁰⁰⁵ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁰⁶ Fig. 263. Édouard Manet, *Sur la plage*, 1873. Annexes, p. 382.

¹⁰⁰⁷ Il peint lors de ce séjour : Fig. 268. Édouard Manet, *La famille Monet au jardin*, 1874. Annexes, p. 387 / Fig. 269. Édouard Manet, *Monet peignant dans son bateau-atelier*, 1874. Annexes, p. 388.

¹⁰⁰⁸ Albert WOLFF, *La Capitale de l'Art*, Paris, Victor-Havard éditeur, 1886, p. 285.

qu'elle les croise sans doute dans l'atelier de Manet au cours des années 1870, ou en villégiature en compagnie de son époux, qui est également leur ami, Eva Gonzalès sera, peu à peu, elle aussi, influencée par leurs œuvres et par le tournant que prend la peinture de son maître à leurs côtés : « On est frappé de l'influence du maître qui lui-même à cette époque subissait l'influence des impressionnistes »¹⁰⁰⁹, relève le peintre et écrivain Paul de Katow lors de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès en 1885.

¹⁰⁰⁹ Paul DE KATOW, « L'exposition d'Eva Gonzalès, Salons de *La Vie moderne* », *Gil Blas*, 17 janvier 1885, p. 3.

2. Techniques et thèmes impressionnistes dans l'œuvre d'Eva Gonzalès.

Ces chroniqueurs de la vie moderne, qui ne sont autres que Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Caillebotte, Pissarro, mais aussi Berthe Morisot et Mary Cassatt, décident de s'attacher, dans les années 1870, à représenter dans leurs œuvres la réalité qui est la leur, celle qui apparaît sous leurs yeux, comme un instantané de leur temps. Ils puisent leurs sujets dans les loisirs de leur société, mais aussi dans leur intimité familiale et dans les paysages qu'ils rencontrent pendant leurs séjours sur les bords de Seine, à la campagne ou au bord de la mer, des paysages qui les poussent, par cette volonté de saisir l'instant, à peindre directement en plein air¹⁰¹⁰.

Mais alors que les procédés et la manière de peindre de certaines femmes artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, telles qu'Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Mary Cassatt ou Marie Bracquemond, reflètent ceux de leurs homologues masculins, comme nous allons le constater, des différences majeures s'opèrent dans le choix de leurs sujets. Les mœurs de l'époque expliquent cette disparité. En effet, nous l'avons évoqué précédemment, beaucoup de scènes et endroits représentés dans les toiles de leurs camarades masculins sont hors de portée de ces femmes artistes, puisque les convenances veulent que les femmes de la bourgeoisie et de la haute société ne flânent pas seules en ville, ne fréquentent pas les cafés ou cabarets. Par conséquent, beaucoup de thèmes modernes traités par les impressionnistes – l'esthétique de la rue, les cafés-concerts, les cabarets, les boudoirs des prostituées – n'apparaissent pas dans les toiles de ces femmes. Dans les limites du cadre privé dans lequel elles sont cantonnées, elles réussissent néanmoins à trouver des thèmes et motifs à leur goût. Leurs tableaux, comme ceux d'Eva Gonzalès justement, racontent la vie quotidienne, les rituels des jeunes filles, femmes et enfants de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Nous constaterons que certaines scènes de la vie moderne, telles que l'opéra, auquel elles ont accès,

¹⁰¹⁰ Cette peinture sur le motif n'aurait pas été possible sans l'invention du tube de peinture à l'huile, qui bouleverse la démarche picturale au milieu du XIX^e siècle. Non seulement le processus de travail est simplifié, l'artiste n'ayant plus à broyer lui-même ses pigments et à faire ses propres mélanges, mais les coûts de réalisation d'un tableau baissent également énormément. De plus, le peintre n'a plus à apprêter ses toiles, puisqu'il peut désormais se les procurer toutes faites et de différentes tailles chez un marchand de matériel de peinture. Une fois la toile, les pinceaux, la palette et les couleurs en sa possession, il peut peindre à tout moment, à tout endroit, puisque les matériaux nécessaires sont transportables et prêts à l'emploi, encourageant ainsi la peinture en plein air, sans esquisse préalable. Bien sûr, les formats particulièrement imposants ne se laissent pas travailler en extérieur, malgré les possibilités qu'offrent ces nouveautés.

parviennent néanmoins à figurer dans leurs œuvres. Ces thèmes, relevant du monde féminin, ne sont cependant pas réservés qu'aux artistes femmes. Les plus célèbres peintres impressionnistes s'y sont prêtés également. Auguste Renoir peint souvent des mères et leurs enfants, tandis que Claude Monet intègre, quant à lui, femmes et enfants dans des scènes de jardin ou des promenades à travers champs. Le choix de ces sujets témoigne de la volonté, de la part des impressionnistes, de s'affranchir de la hiérarchie qui prévalait autrefois entre artistes hommes et artistes femmes. Alors que l'art académique privilégie encore les thèmes historiques et mythologiques, ces artistes, hommes et femmes, décident de mettre en avant dans leurs peintures la sphère privée et quotidienne.

Il est évident qu'Eva Gonzalès est proche des impressionnistes dans la mesure où elle est proche d'Édouard Manet, l'un de leurs précurseurs. À partir du milieu des années 1870, les thèmes de sa peinture et la manière de les représenter la rattachent à ces avant-gardistes. Alors qu'elle voit son maître se laisser entraîner dans le mouvement, dans ses couleurs pures et sa touche fragmentée, elle décide, elle aussi, de sortir de son atelier, pour peindre « la belle et vraie lumière du jour »¹⁰¹¹. Eva Gonzalès avait, auparavant, déjà réalisé des paysages lors de son exil en Normandie, entre 1870 et 1871, pendant la guerre franco-prussienne. Elle y avait exécuté *La plage de Dieppe (vue prise du château)* (Cat. 22.) et *L'avant-port (Dieppe)*¹⁰¹², dans lesquels la négligence du dessin et des contours précis, dans ces paysages maritimes, au profit de la couleur et de l'impression atmosphérique, étaient des signes avant-coureurs de l'évolution de son art vers une peinture moins disciplinée, moins académique. Dans les toiles que nous allons aborder à présent, nous remarquerons non seulement l'éclaircissement de sa palette, la dissolution des formes et de leurs contours dans des coups de pinceau rapides et fragmentés, mais aussi les similitudes entre ses sujets et ceux utilisés par les peintres impressionnistes.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Paris se transforme en véritable métropole moderne sous l'impulsion de l'Empereur Napoléon III et du préfet de Paris Haussmann. De grands boulevards et avenues sont créés, de nombreux bâtiments démolis et reconstruits. Le long de ces nouveaux axes se développe la vie moderne, dont sont témoins les artistes de l'époque, avec l'ouverture de magasins, de théâtres, de restaurants mais aussi la création de l'Opéra Garnier. Les grands boulevards deviennent la scène publique de la société parisienne et

¹⁰¹¹ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1870 », *Le Siècle*, 3 juin 1870, p.1.

¹⁰¹² Cat. 23. Eva Gonzalès, *L'avant-port (Dieppe)*, vers 1871-1872. Annexes, p. 46.

fascinent les peintres impressionnistes, qui s'identifient à cette vie urbaine, mouvementée et dynamique. La ville et les impressions de Paris deviennent alors des thèmes chers à ces peintres.

Claude Monet exécute son *Boulevard des Capucines*¹⁰¹³ depuis le deuxième étage de l'immeuble du photographe Nadar, à l'angle de la rue Daunou et du boulevard des Capucines. Cette toile est moderne par la technique picturale utilisée, avec une touche rapide, suggestive, capturant la vie et le fourmillement de la rue de manière instantanée, mais également par le point de vue adopté, l'artiste utilisant les nouveaux postes d'observation offerts par les immeubles haussmanniens, avec leur vue imprenable sur les grands boulevards. Pissarro peindra lui aussi, dans les années 1890, une série de vues parisiennes, du boulevard de Montmartre, du boulevard des Italiens, ainsi que du quartier de l'Opéra, en différentes saisons, avec par exemple *Avenue de l'Opéra, soleil, matinée d'hiver*¹⁰¹⁴. Mais alors que Monet et Pissarro font refléter dans leurs œuvres le Paris public, celui des boulevards et de leurs incessants mouvements, d'autres montrent la sphère privée de la capitale, tel Gustave Caillebotte, avec *Jeune homme à la fenêtre*¹⁰¹⁵. Lui qui aime peindre la perspective des grands boulevards, il représente ici son frère, Martial, de dos, regardant par la fenêtre de leur appartement parisien. La toile se sépare en deux espaces : l'espace intérieur, avec l'appartement occupé par le peintre de 1868 à 1879, dans l'hôtel particulier de sa famille à l'angle de la rue de Lisbonne, dont nous distinguons un fauteuil rouge et des rideaux brodés ; l'espace extérieur, avec une vue sur le Paris haussmannien et ses immeubles aux balcons caractéristiques, situés au 2^e et 5^e étages. Les rues, dans lesquelles nous apercevons quelques passants et des attelages, sont larges et bordées de trottoirs et d'arbres. Le réalisme de cette toile est presque photographique. Cette impression est renforcée par l'attention accordée aux détails : les façades, les balcons, la balustrade, le reflet de Martial dans la vitre, les passants dans la rue... Tout est peint avec une très grande netteté, loin des vues de boulevards de Monet et Pissarro. Le frère de l'artiste, qui est lui-même photographe, est de dos et, de ce fait, ne retient que peu l'attention, puisque le regard du spectateur est aussitôt attiré par ce que le personnage regarde lui-même, il partage son point de vue. Et même si d'autres silhouettes sont présentes dans cette toile, celle-ci dégage une impression de solitude. Un fort jeu d'ombre et de lumière renforce cette impression. Le premier plan, l'appartement, est en effet

¹⁰¹³ Fig. 326. Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873-1874. Annexes, p. 445.

¹⁰¹⁴ Fig. 364. Camille Pissarro, *Avenue de l'Opéra, soleil, matinée d'hiver*, 1898. Annexes, p. 483.

¹⁰¹⁵ Fig. 300. Gustave Caillebotte, *Jeune homme à la fenêtre*, 1875. Annexes, p. 419.

plongé dans l'ombre, tandis que l'espace extérieur est en pleine lumière. Par cette astuce, Caillebotte donne de la profondeur à son tableau et souligne l'impression de vue plongeante sur les rues de Paris depuis la fenêtre de son appartement. Cette œuvre a de nombreuses similitudes avec une toile d'Eva Gonzalès réalisée quelques années plus tôt, *La femme en bleu* (Cat. 29.). Mais contrairement à Martial Caillebotte, Jeanne Gonzalès pose ici face au spectateur, accoudée à la balustrade en fer forgé de l'appartement familial du 11, rue Bréda. Comme dans l'œuvre de Caillebotte, la toile est divisée en deux espaces distincts : l'intérieur de l'appartement, avec le parquet et le pot de fleur rouge – qui remplace le fauteuil rouge de Caillebotte – ; et l'espace extérieur, la vue donnant sur la place Gustave Toudouze avec ses bâtiments haussmanniens, leurs balcons, et la devanture d'une boutique en contrebas. Comme dans l'œuvre de Caillebotte, la silhouette de Jeanne Gonzalès se reflète dans la vitre derrière elle. En tant que femme artiste, qui ne fréquente et ne peint pas le spectacle de la rue parisienne, Eva Gonzalès transpose donc dans sa sphère privée une impression de Paris, la seule qu'elle réalisera durant sa carrière.

Les impressionnistes se tournent également vers les divertissements de la ville : l'opéra, le ballet et les innombrables cafés et cabarets. Avant les paysages et scènes de plein air auxquels elle consacra les dernières années de sa vie, Eva Gonzalès se fait elle aussi l'écho des distractions de la société bourgeoise citadine de son temps. En 1874, elle peint *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.) (Fig. L.). Elle y représente deux personnages dans une loge du théâtre des Italiens, devenu plus tard l'Opéra-Comique, situé près du boulevard des Italiens. Cette œuvre trouve sa place dans les scènes de théâtre, d'opéra et de ballets qu'Edgar Degas, Édouard Manet, Mary Cassatt ou encore Auguste Renoir peignent dans ces années 1870. Ces thèmes du théâtre et de la loge sont fréquents dans la production impressionniste, car ils permettent aux peintres d'étudier les effets de la lumière artificielle des lampes à gaz sur la salle et ses spectateurs. *Une Loge aux Italiens* se rapproche, par son cadrage et le sujet représenté, de l'œuvre de Renoir, *La Loge*¹⁰¹⁶ (Fig. LI.), exécutée la même année. Elles dépeignent toutes deux un homme et une femme dans une loge de théâtre. Nous ne distinguons ni la salle, ni les autres spectateurs. Pour chacune des toiles, la femme, Jeanne Gonzalès pour l'œuvre d'Eva, le modèle Nini Lopez pour Renoir, est représentée à gauche, face au spectateur, accoudée à la balustrade, dans une toilette de soirée, gantée et tenant à la main des jumelles, les cheveux relevés en chignon et décorés d'une fleur. L'homme, Henri Guérard chez Eva Gonzalès,

¹⁰¹⁶ Fig. 366. Auguste Renoir, *La Loge*, 1874. Annexes, p. 485.

Edmond Renoir chez son frère, occupe, quant à lui, la place de droite et ne regarde pas dans notre direction. Henri Guérard est représenté de profil, tandis qu'Edmond Renoir scrute avec ses jumelles le beau monde qui s'affiche dans les loges de l'Opéra. Ces deux œuvres présentent de nombreux points communs, aussi peut-on se demander si l'œuvre de Renoir a exercé une quelconque influence sur celle d'Eva Gonzalès, et inversement, mais à l'époque, de tels sujets sont dans l'air du temps. En 1878, Manet s'inspire d'ailleurs d'*Une Loge aux Italiens* de son élève pour son pastel intitulé *La Loge* (Fig. 278.), en intervertissant les figures féminine et masculine. Comme dans sa propre huile sur toile, Eva Gonzalès pose ici aux côtés de Léon Leenhoff dans une loge de théâtre. Le point de vue est le même, et la jeune femme, accoudée à la balustrade, porte une robe semblable à celle que portait sa sœur quatre ans plus tôt, la même coiffure et la même fleur dans les cheveux. Dans les deux œuvres, l'attention est davantage portée sur la femme, qui est mise en avant, dans la lumière, alors que l'homme est plus en retrait.



Fig. L. Eva Gonzalès, *Une Loge aux Italiens*, 1874, huile sur toile, 98 x 130 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Fig. LI. Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80 x 63,5 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres. © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Renoir nous convie dans une autre œuvre, *Première sortie*¹⁰¹⁷, à partager un grand moment d'une jeune fille, sa première sortie au théâtre ou à l'Opéra, découvrant ainsi le monde nocturne du divertissement. Accompagnée d'une dame, elle est assise dans une loge, de profil,

¹⁰¹⁷ Fig. 369. Auguste Renoir, *Première sortie*, 1876-1877. Annexes, p. 488.

vêtue de sa plus belle toilette et serrant entre ses mains un petit bouquet. À en voir le public dissipé, le spectacle ne semble pas être commencé, et la jeune fille, se penchant en avant pour avoir une meilleure vue, paraît impatiente et intimidée par ce lieu qu'elle découvre pour la première fois, ses lumières, sa foule et son agitation.

Degas, qui ne partage pas le goût de la campagne et du plein air de ses amis, ni leurs recherches sur la lumière naturelle, consacre une grande partie de son œuvre au monde du théâtre et du ballet. Dans *L'Orchestre de l'Opéra*¹⁰¹⁸, il occulte ce qui est en général montré d'une salle de spectacle pour se concentrer sur la fosse d'orchestre, vue depuis le premier rang des spectateurs. L'artiste découpe l'espace en trois zones : au premier plan, l'espace dévolu au spectateur, séparé de la fosse des musiciens par une balustrade au velours rouge, puis, à l'arrière-plan, la scène, délimitée par la rampe d'éclairage, sur laquelle nous apercevons des danseuses aux tutus roses et bleus, coupées par le cadre du tableau. Le premier et l'arrière-plan sont secondaires comparés à la fosse des musiciens, qui est rarement représentée en peinture et qui est pourtant le sujet de cette œuvre. Les danseuses esquissées à l'arrière-plan, deviennent l'un des motifs favoris de Degas, qui les peint, dessine et sculpte à de multiples reprises. Dans *Répétition d'un ballet sur la scène*¹⁰¹⁹, le spectateur observe en vue légèrement plongeante la scène de l'Opéra, délimitée par la rampe. Tandis qu'au fond de la scène, les ballerines répètent gracieusement leurs pas, celles du premier plan attendent, se grattent, baillent, s'étirent ou rattachent leurs chaussons. De nombreuses œuvres de Degas dénotent son enthousiasme pour les ballets, les représentations, les coulisses, les répétitions. Ses vues plongeantes sur la scène suggèrent souvent le regard d'un spectateur assis dans une loge. Mais contrairement à Eva Gonzalès, Renoir, ou même Mary Cassatt, Degas représente rarement ce spectateur, lui préférant les musiciens dans la fosse et les danseuses sur scène.

En effet, à la fin des années 1870, Mary Cassatt peint une série de scènes de théâtre, affichant elle aussi son intérêt pour la vie nocturne parisienne, partagé par les autres peintres impressionnistes. *Lydia dans une loge, portant un collier de perles*¹⁰²⁰ montre sa sœur, Lydia, assise dos à un miroir sur lequel se reflètent sa silhouette et les balcons de l'Opéra de Paris. Cette œuvre démontre l'influence de son ami Edgar Degas sur le choix du sujet et l'attention portée aux effets de l'éclairage artificiel sur la peau de la jeune femme. Dans *À l'Opéra*, aussi

¹⁰¹⁸ Fig. 311. Edgar Degas, *L'Orchestre de l'Opéra*, 1870. Annexes, p. 430.

¹⁰¹⁹ Fig. 312. Edgar Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874. Annexes, p. 431.

¹⁰²⁰ Fig. 295. Mary Cassatt, *Lydia dans une loge, portant un collier de perles, Femme avec un collier de perle dans une loge*, 1879. Annexes, p. 414.

appelé *Dans la loge*¹⁰²¹, Mary Cassatt offre cette fois-ci une singulière variation sur le thème de la loge. Une jeune femme est vue de profil à l'intérieur même de sa loge. Tandis qu'elle regarde le spectacle à l'aide de ses petites jumelles, un homme l'observe de l'une des loges voisines. Par sa robe noire, qui pourrait être un signe de veuvage, Mary Cassatt montre le refus de cette femme d'entrer dans le jeu de la séduction et de l'apparence propres à ces soirées mondaines, et qu'elle n'est présente dans cette loge que dans le seul but d'admirer le spectacle.

Bien qu'attirés par cette métropole moderne que devient Paris, par ses grands boulevards, ses divertissements, mais également son industrialisation galopante, les peintres impressionnistes cherchent aussi un retour à la nature, un désir de simplicité, loin de cette agitation urbaine. Dans leurs toiles peintes en plein air, ils vont chercher à révéler l'aspect éphémère de la scène représentée, son impression fugitive, avec des motifs de prédilection tels que les reflets de l'eau, les mouvements des herbes hautes dans les champs, le feuillage vibrant des arbres, l'agitation de la mer ou les ciels mouvementés. Leur processus de travail reste alors visible à travers leurs coups de pinceaux apparents, rapides, souples, fluides ou hachés, disposés les uns à côtés des autres, proches de l'esquisse, et simulant les phénomènes naturels tel que le vent. La surface du tableau semble ainsi animée, agitée et vibrante. À la place des transitions douces de couleurs par fondu et demi-teinte, les impressionnistes appliquent sur la toile la peinture pure, directement sortie du tube, sans effectuer de mélange, afin de conserver la force des couleurs. Cette manière de privilégier la couleur par rapport à la forme et de laisser l'œil du spectateur recomposer ce que la touche fragmentée a dissocié souligne l'aspect éphémère de la scène. Confrontés à la nature, ils cherchent à représenter les émotions, les sensations, la réalité de ce qu'ils voient et de ce qu'ils ressentent, au contact de cette nature et de sa luminosité mouvante et changeante. Eva Gonzalès partage avec eux cette envie de liberté. À leur contact, son œuvre prend, en effet, un nouveau tournant. La fréquentation directe ou indirecte – par le biais de son maître Manet – de ces chroniqueurs de la vie moderne, qui entendent saisir l'instant en peignant directement sur le motif, pousse Eva Gonzalès à ouvrir son art vers l'extérieur, vers la lumière du jour.

De nombreux artistes oscillent ainsi entre Paris – avec sa scène artistique, ses marchands, ses lieux d'expositions, ses mécènes et ses collectionneurs – et la campagne, ou du moins la

¹⁰²¹ Fig. 293. Mary Cassatt, *À l'Opéra, Dans la loge*, 1878. Annexes, p. 412.

banlieue parisienne, puisqu'ils choisissent, de préférence, les villages en bord de Seine, facilement accessibles grâce à l'extension du chemin de fer dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les communes d'Asnières, de Bougival, de Chatou, d'Argenteuil ou de Pontoise connaissent ainsi une métamorphose considérable en quelques années, alors que le processus d'industrialisation s'étend de Paris vers la campagne. Elles deviennent des lieux de villégiature à la mode avec l'arrivée d'une nouvelle vague d'habitants – des citadins cherchant un coin de nature pour se ressourcer pendant les fins de semaines et les mois de printemps et d'été –, de commerces et de loisirs.

Entre 1875 et 1876, Eva Gonzalès peint *En bateau* (Cat. 47.). Sa sœur Jeanne, assise dans une embarcation au milieu de l'eau, tourne la tête au spectateur et observe ce qu'elle est en train de pêcher. Nous ne connaissons pas l'endroit où cette toile a été exécutée, mais celle-ci permet ainsi à l'artiste de travailler l'eau et ses reflets. En raison de cette vue en plongée, nous n'apercevons ni la rive, ni le paysage environnant, exceptée les reflets de la végétation. Eva Gonzalès s'approprie ici un thème cher aux impressionnistes : le canotage. La représentation de l'eau est un sujet important de la peinture impressionniste, tant cet élément est variable et instable. En 1869, à l'établissement de bains La Grenouillère, sur l'île de Croissy, près de Bougival, Monet et Renoir peignent la guinguette, les baigneurs, les pontons, les barques, mais également l'aspect le plus important de leurs œuvres : l'eau, avec le jeu miroitant de la lumière à sa surface¹⁰²². La touche vibrante et colorée de leurs œuvres accentue la fugacité de l'instant représenté. La modernité de leurs toiles s'explique donc autant par la nouveauté de leur technique que par le choix d'un sujet aussi contemporain que la société de loisirs et les plaisirs nautiques des bords de Seine. D'autres peintres se concentrent, quant à eux, uniquement sur les canotiers. En 1876, Gustave Caillebotte devient membre du Cercle de la Voile de Paris, situé à Argenteuil. Il commence alors à peindre des canotiers, non loin de la propriété familiale d'Yerres, ville réputée pour ses activités nautiques. Parmi ses différentes œuvres nautiques, *Canotiers ramant sur l'Yerres*¹⁰²³ est l'œuvre qui se rapproche le plus, par son cadrage, de celle d'Eva Gonzalès. Comme elle, il peint, en plongée, deux hommes ramant sur une eau dont nous ne percevons pas l'espace environnant. Ce cadrage donne l'impression au spectateur d'être dans la barque, en leur compagnie. Le point de vue adopté par les deux artistes témoigne bien de leurs recherches et études concernant l'agencement de leurs toiles.

¹⁰²² Fig. 320. Claude Monet, *Bain à la Grenouillère*, 1869. Annexes, p. 439 / Fig. 365. Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869. Annexes, p. 484.

¹⁰²³ Fig. 302. Gustave Caillebotte, *Canotiers ramant sur l'Yerres*, 1877. Annexes, p. 421.

Mais si le canotage est alors considéré comme une activité typiquement masculine, comme souhaite le montrer Caillebotte, Eva Gonzalès représente sa sœur Jeanne naviguant seule sur l'eau. D'autres artistes font de même. Renoir, dans *La Yole*¹⁰²⁴, peint deux femmes, toutes de blanc et de rose vêtues, manœuvrant une yole, embarcation légère, étroite et allongée. Berthe Morisot, elle aussi, s'adonne aux peintures nautiques avec *Jour d'été*¹⁰²⁵, dans laquelle deux femmes se livrent au plaisir du canotage, non pas sur les bords de Seine, mais sur le lac du Bois de Boulogne. Seule importe pour elle l'étude de deux figures en plein air dans les variations de la lumière estivale miroitant sur l'eau. Les figures sont traitées ici de la même manière que l'eau du lac, à l'aide d'une touche rapide se déployant en zigzag sur toute la surface de la toile. La touche impressionniste d'Eva Gonzalès dans *En bateau* est plus timide. Elle l'est dans le thème, qui, comme nous l'avons vu, a été maintes fois repris par ses contemporains ; dans sa représentation de l'eau, à l'aide de petites touches de différentes couleurs, témoignant de son étude des reflets ; mais la barque et la silhouette de Jeanne sont encore assez précises et détaillées.

Peindre l'eau et les plaisirs nautiques devient donc chose courante chez les impressionnistes. Certains décident même de s'installer en banlieue afin de jouir quotidiennement de ces paysages. Claude Monet s'établit par exemple à Argenteuil de 1871 à 1878. Il y est fréquemment rejoint par son ami Renoir, mais également par Manet qui, pendant l'été 1874, alors qu'il se trouve à Gennevilliers, de l'autre côté de la Seine, décide de lui rendre visite. Il se laisse aller, cet été-là, certainement sous l'influence de Monet, à la peinture en plein air, sur le motif, lui qui est plutôt un peintre d'atelier. Aussi son intérêt constant pour les figures passe de leur représentation en intérieur à leur représentation en extérieur, dans des paysages lumineux. Son tableau *Argenteuil*¹⁰²⁶, par exemple, représente un couple posant au bord de la Seine. Tandis que la femme, tenant sur ses genoux un bouquet de fleurs, regarde directement le spectateur, l'homme, vêtu d'une marinière et coiffé d'un canotier, est tourné vers elle et la regarde (il s'agit du même schéma que *La Loge aux Italiens* (Cat. 43.) d'Eva Gonzalès, réalisée la même année). Alors que dans les œuvres de bords de Seine de Monet ou Renoir, le paysage comme espace atmosphérique joue le rôle principal, chez Manet, la figure humaine joue toujours le rôle de premier plan. La même année, il réalise l'œuvre *En bateau*¹⁰²⁷, dans laquelle un homme et une femme se promènent sur la scène dans un canot. Comme dans

¹⁰²⁴ Fig. 367. Auguste Renoir, *La Yole*, 1875. Annexes, p. 486.

¹⁰²⁵ Fig. 345. Berthe Morisot, *Jour d'été*, 1879. Annexes, p. 464.

¹⁰²⁶ Fig. 270. Édouard Manet, *Argenteuil*, 1874. Annexes, p. 389.

¹⁰²⁷ Fig. 271. Édouard Manet, *En bateau*, 1874. Annexes, p. 390.

l'œuvre que son élève réalisera un an plus tard, qui reprendra d'ailleurs le même titre, le cadrage rapproché, en légère plongée, isole l'embarcation sur l'eau, dont nous ne distinguons pas les rives et le paysage environnant. Cette fois-ci, la femme est représentée assise, de profil, dans une robe bleue, tandis que l'homme, vêtu de blanc et coiffé d'un canotier, est assis face au spectateur, manœuvrant l'embarcation. L'eau seule, d'un bleu éclatant, occupe le reste de la toile. Elle n'est animée que par de calmes remous figurés par des lignes sinueuses plus foncées et des rehauts de blanc, le tout étant totalement fondu dans le tiers supérieur de la toile, effaçant l'impression de mouvement de l'eau et de profondeur. Eva Gonzalès s'est-elle inspirée de cette œuvre pour réaliser *En bateau* un an plus tard ? L'hypothèse est plausible, bien que, comme nous l'avons constaté, le thème du canotage soit récurrent dans la peinture de l'époque.

Les paysages de campagne d'Eva Gonzalès, et plus particulièrement ses vues de la Brie, rappellent l'œuvre de deux autres artistes, Pissarro et Cézanne. À la différence de Monet et de Renoir, Pissarro et Cézanne ne sont pas des peintres « de l'eau », ils ne s'intéressent pas à l'aspect éphémère d'un reflet, au scintillement des vagues ou aux ciels agités des bords de mer, comme nous le verrons par la suite. Ce sont des peintres « de la terre », du calme et du silence de la campagne. En 1872, Pissarro s'installe à Pontoise¹⁰²⁸, Cézanne à Auvers-sur-Oise, le village voisin. Les deux peintres travaillent ensemble dans la campagne paysanne et partagent les mêmes motifs, maisons, jardins, champs et rues de villages. Eva Gonzalès recherche elle aussi, pendant ses séjours à la campagne au début des années 1870, à rendre la simplicité de la terre briarde, en peignant la nature sur le motif. Ses représentations de sentiers et de fermes en Brie¹⁰²⁹, traitées dans des harmonies de verts et de bruns, se rapprochent des rues de villages et des bâtisses peintes par Pissarro et Cézanne, dans des œuvres telles que *Coteau de l'Hermitage, Pontoise*¹⁰³⁰, ou *La maison du pendu*¹⁰³¹. Dans les toiles d'Eva Gonzalès, les contours des maisons, des figures et des arbres ne sont plus nets et définis, mais esquissés par des coups de pinceaux rapides et des taches de couleurs. Le visage de sa sœur Jeanne, dans *Les Oseraies (Ferme en Brie)* (Cat. 31.), n'est plus aussi détaillé et précis que

¹⁰²⁸ À la différence d'Argenteuil, Pontoise, situé à quelques kilomètres au nord-ouest de la Seine, sur les bords de l'Oise, est moins prisé des Parisiens dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. De ce fait, l'impact touristique est plus faible et le village garde l'authenticité et la rusticité d'un village de campagne. Dans les années 1870, tandis que certains artistes impressionnistes s'attachent à représenter les bords de Seine et leur société de loisirs, d'autres, tels Pissarro et Cézanne, reportent leur attention sur la campagne de Pontoise et d'Auvers-sur-Oise.

¹⁰²⁹ Cat. 32. Eva Gonzalès, *Le sentier*, vers 1871-1872. Annexes, p. 55 / Cat. 33. Eva Gonzalès, *Ferme en Brie*, vers 1871-1872. Annexes, p. 56.

¹⁰³⁰ Fig. 357. Camille Pissarro, *Coteau de l'Hermitage, Pontoise*, 1873. Annexes, p. 476.

¹⁰³¹ Fig. 308. Paul Cézanne, *La maison du pendu, Auvers-sur-Oise*, 1873. Annexes, p. 427.

dans les portraits de ses débuts. Elle croque rapidement sa silhouette devant un étang, prétexte à travailler les reflets de l'eau, derrière lequel nous imaginons les plantations d'osiers, célèbres en Brie. La campagne dans les œuvres d'Eva Gonzalès se rapproche donc de celle des peintres impressionnistes. Entre 1877 et 1878, elle peint *Sur la terrasse (Pontoise)*¹⁰³². Cette œuvre, montrant sa sœur Jeanne, à table, sur une terrasse surplombant le village de Pontoise, indique que les Gonzalès fréquentent les mêmes lieux et ont les mêmes habitudes que les peintres impressionnistes. Le rouge vif des fleurs entourant la jeune femme et le coup de pinceau rapide avec lequel est traitée cette œuvre – le visage de Jeanne Gonzalès n'est que rapidement esquissé – la placent au rang des peintures impressionnistes de son temps.

Cette ouverture sur le plein air est prétexte, pour les impressionnistes, à représenter les plaisirs liés à la nature. Outre le canotage et les séjours à la campagne, Eva Gonzalès partage encore avec eux d'autres thèmes, tels que la promenade, le pique-nique et la lecture en extérieur. Dans l'huile sur toile *Dans les blés (Dieppe)* (Cat. 48.) (Fig. LII.), exécutée à Dieppe entre 1875 et 1876, elle représente sa sœur, Jeanne, de dos, dans un champ de blé. L'arrière-plan se compose de maisons dieppoises, puis de la ligne d'horizon séparant la mer du ciel. Cette toile, pleine de luminosité, est dépourvue d'ombres et de couleurs sombres, excepté dans la ceinture et la chevelure de la jeune femme. Cependant, à sa palette extrêmement claire, dominée par les beiges et les blancs, répond une tache rouge, celle de la veste qu'elle porte sur son bras gauche. Elle attire le regard du spectateur à la manière du rouge des *Coquelicots* (Fig. 327.) de Monet, peints en 1873, dont le sujet est semblable. Cette toile évoque, comme celle de la jeune femme, l'atmosphère d'une promenade à travers champs lors d'une journée d'été, rassemblant deux couples mère et enfant. Mais, alors que Monet dilue ses contours et ses formes dans des taches de couleurs, Eva Gonzalès conserve une certaine discipline. La figure de la jeune femme et ses effets – qui sont les mêmes que les femmes dans l'œuvre de Monet, coiffées d'un chapeau de paille et portant une ombrelle – sont bien définis. Seul le paysage à l'arrière-plan se permet des formes moins détaillées, en raison, probablement, de l'éloignement et de la brume du bord de mer. D'autres œuvres impressionnistes abordent ce thème de promenade à travers champs, telles que *Chemin montant dans les hautes herbes*¹⁰³³, de Renoir, qui s'apparente énormément, dans la représentation des personnages, de l'environnement naturel, de la luminosité et de la facture, aux *Coquelicots* de Monet ; ou

¹⁰³² Cat. 52. Eva Gonzalès, *Sur la terrasse (Pontoise)*, vers 1877-1878. Annexes, p. 75.

¹⁰³³ Fig. 368. Auguste Renoir, *Chemin montant dans les hautes herbes*, 1876-1877. Annexes, p. 487.

*Cache-cache*¹⁰³⁴, de Berthe Morisot, dans laquelle une mère – portant elle aussi une ombrelle à la main – joue avec sa fille autour d’un arbuste, au milieu d’un champ, ou d’un verger. Berthe Morisot peint la même année qu’Eva Gonzalès une œuvre prenant le même titre, *Dans les blés*¹⁰³⁵, dans laquelle un garçon, à l’instar de Jeanne Gonzalès dans l’œuvre de sa sœur, traverse un champ de blé. Comme dans l’œuvre de sa consœur, Berthe Morisot choisit un point de vue en légère contre-plongée et place la ligne d’horizon au tiers supérieur du tableau pour augmenter le sentiment d’un vaste champ de blé.



Fig. LII. Eva Gonzalès, *Dans les blés (Dieppe)*, vers 1875-1876, huile sur toile, 46 x 54 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 175.

Les scènes de pique-nique figurent également parmi les images marquantes de l’impressionnisme, bien qu’elles se confinent surtout au début du mouvement. Manet fait scandale au Salon des Refusés en 1863 en exposant son *Déjeuner sur l’herbe* (Fig. 232.). Deux ans plus tard, Claude Monet reprend ce thème, avouant ainsi l’influence de Manet sur son œuvre, tout en lui donnant une interprétation différente. Dans son propre *Déjeuner sur l’herbe*¹⁰³⁶, délibérément plus sage dans le traitement du sujet, Monet se contente de représenter un simple festin champêtre. La scène montre un groupe de Parisiens élégamment vêtus, déjeunant dans la forêt de Fontainebleau, témoignant de l’engouement de l’époque pour

¹⁰³⁴ Fig. 339. Berthe Morisot, *Cache-cache*, 1873. Annexes, p. 458.

¹⁰³⁵ Fig. 343. Berthe Morisot, *Dans les blés*, 1875. Annexes, p. 462.

¹⁰³⁶ Fig. 318. Claude Monet, *Le déjeuner sur l’herbe*, 1865-1866. Annexes, p. 437.

les excursions champêtres et les journées à la campagne. Presque vingt ans après la réalisation du chef-d'œuvre de son maître, Eva Gonzalès lui rend hommage en exécutant elle aussi un *Déjeuner sur l'herbe*¹⁰³⁷. Nous retrouvons une fois de plus sa sœur Jeanne, assise dans un jardin, à côté d'un fauteuil en bambou qui apparaît dans d'autres œuvres de l'artiste. Représentée de profil, la jeune femme est coiffée d'un chapeau en paille décoré de nœuds rouges, tient dans sa main gauche un éventail rouge, rappelant les nœuds de son chapeau, et dans sa main droite le panier de pique-nique. La figure de sa sœur est relativement bien définie, tandis que l'arrière-plan est rendu par des touches légères et fluides évoquant l'herbe du jardin. La chair claire du visage de Jeanne Gonzalès, mais aussi les couleurs vives de son chapeau et de son éventail, contrastent avec le reste du tableau, dominé de teintes brunes, marrons et kakis, plutôt sombres et tristes.

Cette toile est, en quelque sorte, l'interprétation à l'huile du pastel *La lecture au jardin* (Cat. 82.), pour lequel Eva Gonzalès empreinte à nouveau un thème cher aux impressionnistes : la lecture en extérieur. Jeanne Gonzalès est de nouveau représentée de profil, assise dans un jardin, tenant entre ses mains un livre. Les impressionnistes représentent très souvent des scènes de lecture. Nous nous sommes déjà penchés sur certaines au fil de notre étude, telles que *La Lecture* (Fig. 334.) de Berthe Morisot, ou celle d'Édouard Manet (Fig. 238.). *La lecture au jardin*, d'Eva Gonzalès, mais également *Dans le parc* (Cat. 46.), se rapprochent, par leurs sujets, de *La Liseuse*¹⁰³⁸ de Claude Monet et de *Edma Morisot lisant* (Fig. 333.), de Berthe Morisot. Dans *La lecture au jardin*, Eva Gonzalès figure sa sœur, un livre posé sur ses genoux, dans un jardin. *Dans le parc* représente une femme – est-ce Jeanne Gonzalès ? – habillée de blanc, lisant sur un banc dans l'allée d'un parc. Ce moment privilégié de la lecture est peint avec la même atmosphère tranquille et sereine chez Claude Monet et Berthe Morisot. Dans leurs œuvres, les femmes lisent paisiblement un livre, assises dans l'herbe, l'une sous l'ombre d'un arbre feuillu, la seconde au milieu d'un champ.

Bien loin des divertissements de la vie parisienne et des séjours à la campagne, ce sont les paysages de bord de mer qu'Eva Gonzalès affectionne dans la seconde moitié des années 1870. La peinture sur le motif devient en effet systématique chez elle de 1875 jusqu'à sa mort, à chaque fois qu'elle se trouve en Normandie.

¹⁰³⁷ Cat. 87. Eva Gonzalès, *Le déjeuner sur l'herbe*, vers 1880-1882. Annexes, p. 110.

¹⁰³⁸ Fig. 325. Claude Monet, *La liseuse*, *Printemps*, 1872. Annexes, p. 444.

Après les bords de Seine, la côte normande constitue un grand pôle géographique de l'impressionnisme. Dans les années 1860-1870, de nombreux artistes, dont Eva Gonzalès, s'inscrivent alors dans un mouvement général d'appropriation de la mer. Cet engouement est principalement dû au développement du tourisme littoral depuis le milieu du XIX^e siècle. Grâce à l'extension des réseaux de chemins de fer – qui relie Paris aux côtes de la Manche en seulement quelques heures de train depuis la gare Saint-Lazare –, à l'urbanisation de la côte par les promoteurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mais également à l'évocation des paysages et villages normands par les écrivains¹⁰³⁹ et les peintres, la Normandie devient un lieu de rendez-vous pour les Parisiens en soif de bains de mer. Pendant les mois d'été, elle voit ses plages, ses villages et ses modestes ports se transformer en une annexe de la vie citadine moderne. De ce fait, les petits villages côtiers traditionnels, tels que Honfleur, Étretat, Trouville ou Deauville, deviennent peu à peu des stations balnéaires courues, remplies d'hôtels et de restaurants luxueux où se presse une clientèle internationale et urbaine. Très vite, ce flot incessant de touristes modifie ces régions de façon radicale et brouille la frontière entre vie citadine et rurale. Trouville se fait par exemple surnommer « le boulevard des Italiens des plages normandes », évoquant l'un des nouveaux axes haussmanniens de Paris.

Marines et représentations des bords de mer abondent alors dans les œuvres des artistes de l'époque. Grâce à ses côtes rocheuses, à ses étendues de plages, à ses paysages aussi bien maritimes que ruraux, la Normandie leur offre une infinité de motifs à peindre, auxquels s'ajoutent deux éléments essentiels pour des artistes épris de lumière et d'impressions fugitives : l'omniprésence de l'eau et la mobilité des ciels, sans cesse changeants sous l'effet des vents et des marées. Parmi ces peintres, certains y sont nés, d'autres y ont grandi, et d'autres encore y passent leurs étés. Eugène Boudin, né à Honfleur en 1824 et fils de marin, partage ainsi sa vie entre Paris et la Normandie. Il est l'un des premiers peintres français à saisir des paysages maritimes sur le vif, en extérieur, et est, en cela, considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme. Ami de Gustave Courbet, de Charles Baudelaire et du peintre hollandais Johan Barthold Jongkind, il initie également Claude Monet à la peinture en plein air. Boudin peint et dessine tous les aspects et les activités de Honfleur et de son port, représentant tant les pêcheurs et les paysannes de la place du marché Sainte-Catherine que les élégantes Parisiennes des plages. Ces femmes sont aussi présentes dans les scènes de plage

¹⁰³⁹ Natifs de Normandie, Gustave Flaubert y installe *Madame Bovary* (1856), tandis que les paysages, les coutumes et l'histoire de la région tiennent une grande place dans les romans de Jules Barbey d'Aurevilly comme dans ceux de Guy de Maupassant.

qu'il réalise à Trouville. Ces scènes, telle que *La plage de Trouville, Impératrice Eugénie*¹⁰⁴⁰, transforment le tourisme du littoral normand, avec ses belles dames en crinolines, en un spectacle esthétique, révélant le caractère fugitif et changeant de la nature. Le calme et le dépouillement présents dans les marines d'Eva Gonzalès, sur lesquelles nous allons nous pencher, nous font penser à celles d'Eugène Boudin, qui consacre son œuvre à ces paysages marins, à ces ports, à ces plages et leurs ciels immenses et mouvants. Claude Monet est lui aussi attaché à la Normandie. Né à Paris en 1840, sa famille déménage au Havre cinq ans plus tard. Il y grandit sous les ciels immenses et fluctuants, se passionnant pour le dessin, puis pour la peinture de plein air, sous l'influence d'Eugène Boudin. Bien qu'il parte faire carrière à Paris, Monet ne cesse de revenir en Normandie capturer le littoral, les plages et les paysages de son enfance. *L'Hôtel des Roches Noires*¹⁰⁴¹ illustre justement la métamorphose spectaculaire de la côte normande avec la représentation d'un de ses plus luxueux hôtels, dont la façade surplombe la promenade de Trouville. Son traitement de la peinture, des tonalités et textures, son trait rapide et fluide, expriment la légèreté et la fugacité de l'instant représenté. La région attire également Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Pissarro, Bazille ou encore Caillebotte, tandis que Manet peint des paysages maritimes dans le Nord.

De ses longs étés passés sur la côte, en compagnie de ses parents, de sa sœur, ou de Henri Guérard, Eva Gonzalès rapporte dans ses bagages tableaux à l'huile et pastels représentant les plages désertiques, ponctuées de bateaux ou de quelques personnages solitaires. Comme l'évoque Philippe Burty dans la préface du catalogue de l'exposition des œuvres de l'artiste à *La Vie moderne* en 1885 : « Eva Gonzalès a passé son temps à s'efforcer de noter sans déguisement [...] l'accord de l'azur du ciel et de l'émeraude des prairies ; les plages normandes avec, pour premier plan, des Parisiennes en toilettes fraîches »¹⁰⁴², comme beaucoup d'autres peintres impressionnistes de son époque. Plusieurs marines de la jeune femme témoignent des recherches atmosphériques auxquelles elle se prête lors de ses étés normands. Ces paysages, dans lesquels la présence humaine n'est jamais totalement absente, révèlent un changement important dans l'œuvre de l'artiste, puisqu'ils lui permettent de s'ouvrir davantage vers une peinture nouvelle, une peinture d'extérieur, et de se détacher de l'académisme présent dans ses premières toiles.

¹⁰⁴⁰ Fig. 288. Eugène Boudin, *La plage de Trouville, Impératrice Eugénie*, 1863. Annexes, p. 407.

¹⁰⁴¹ Fig. 321. Claude Monet, *Hôtel des Roches Noires, Trouville*, 1870. Annexes, p. 440.

¹⁰⁴² Cité dans Marianne DELAFOND, Marie-Caroline SAINSAULIEU, *Les femmes impressionnistes : Marie Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, op. cit., p. 17.

Dans *Étude sur la plage* (Cat. 49.), peinte à Dieppe entre 1875 et 1876, Eva Gonzalès représente ses parents à la plage. La mère de l'artiste, assise face au spectateur, est vêtue d'une robe rose, chapeauté, et se protège du soleil avec une ombrelle. Emmanuel Gonzalès, quant à lui, est vu de profil, habillé d'une veste de couleur marron et coiffé d'un canotier. Les deux personnages sont représentés du côté droit de l'œuvre, afin que le spectateur perçoive la plage qui s'étend derrière eux, les deux cabines qui apparaissent à l'arrière-plan, mais surtout l'écume formée par les vagues. Cette toile est exécutée à l'aide de coups de pinceaux rapides, esquissant les figures dans l'atmosphère vantée et ensoleillée d'un après-midi sur la plage. Dans *Femme et enfant sur la plage*¹⁰⁴³, peint dans les mêmes années, mais dont nous ne disposons que d'une reproduction en noir et blanc, Eva Gonzalès représente une femme se protégeant du soleil avec une ombrelle, accompagnée d'un jeune garçon, assis sur un muret surplombant la mer et ses voiliers. Les figures sont ici aussi esquissées, les éléments de la toile fonctionnent par petites touches rapides, donnant à l'ensemble un effet de mouvement. Eva Gonzalès semble vouloir représenter dans ces œuvres des personnages sous l'effet du soleil et de la brise des plages normandes. D'autres artistes de son époque s'y sont également prêtés tels qu'Eugène Boudin dans *Dame en blanc sur la plage de Trouville*¹⁰⁴⁴, Claude Monet avec *La plage de Trouville*¹⁰⁴⁵, Berthe Morisot, à travers l'huile sur toile *Sur la plage (Plage des Petites-Dalles)*¹⁰⁴⁶, ou encore Édouard Manet, son maître, lors de ses séjours à Boulogne, avec *Sur la plage de Boulogne-sur-Mer*¹⁰⁴⁷. Comme dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, ces artistes saisissent un instant de vie de citadins au bord de la mer, avec la présence de femmes aux longues robes et aux ombrelles. L'absence de contours précis des personnages, leurs visages esquissés, le traitement léger de la touche qui s'accorde aux variations de la lumière et aux mouvementx des nuages sont, dans chacune de ces œuvres, typiquement impressionnistes.

Plage de Grandcamp (Cat. 58.) (Fig. LIII.), exécuté entre 1877 et 1878, se rapproche de *La plage à Trouville*¹⁰⁴⁸ de Monet, peint en 1870. Nous percevons, dans chaque tableau, trois espaces distincts : le ciel, qui occupe la partie supérieure de la toile, la mer, composant la moitié gauche du tableau, et enfin la plage et les habitations de bord de mer qui en occupent l'autre moitié, les habitations prenant davantage de place dans l'œuvre de Monet. Cette vue

¹⁰⁴³ Cat. 51. Eva Gonzalès, *Femme et enfant sur la plage*, vers 1875-1876. Annexes, p. 74.

¹⁰⁴⁴ Fig. 289. Eugène Boudin, *Dame en blanc sur la plage de Trouville*, 1869. Annexes, p. 408.

¹⁰⁴⁵ Fig. 322. Claude Monet, *La plage de Trouville*, 1870. Annexes, p. 441.

¹⁰⁴⁶ Fig. 340. Berthe Morisot, *Sur la plage (Plage des Petites-Dalles)*, 1873. Annexes, p. 459.

¹⁰⁴⁷ Fig. 248. Édouard Manet, *Sur la plage de Boulogne-sur-Mer*, 1868. Annexes, p. 367.

¹⁰⁴⁸ Fig. 323. Claude Monet, *La plage à Trouville*, 1870. Annexes, p. 442.

permet à Eva Gonzalès de se libérer des traits et contours précis dont elle aimait remplir ses œuvres auparavant. Les éléments qui apparaissent dans le tableau – un bateau, trois pontons, des rochers, les maisons mais aussi la présence féminine assise sur le sable (est-ce celle de sa sœur Jeanne ?) – sont exécutés par de petits coups de pinceaux rapides, témoignant une nouvelle fois d’une évolution dans le traitement de ses toiles. Nous ne pouvons, malheureusement, parler des couleurs de cette œuvre puisque, comme plusieurs autres toiles d’Eva Gonzalès, nous n’avons à notre disposition qu’une reproduction en noir et blanc. Nous pouvons néanmoins nous en faire une idée avec sa *Vue de Grandcamp*¹⁰⁴⁹, peinte dans la même période. Cette toile est comme une continuité de l’œuvre précédente. Il s’agit de la même vue, mais davantage tournée vers la gauche, vers la plage à marée basse, comme si l’artiste avait simplement tourné la tête. Nous ne distinguons plus les habitations de bords de mer qui apparaissaient à droite précédemment, exceptées celles en arrière-plan, ni la figure de la jeune fille assise sur la plage. Quelques silhouettes esquissées évoquent cependant des promeneurs ou des pêcheurs à marée basse. L’attention d’Eva Gonzalès est entièrement portée ici sur l’immense étendue de sable, dont les différentes nuances de beige, plus clair ou plus foncé suivant les endroits, indiquent un ciel parsemé de nuages, percés parfois de rayons de soleil. Les coups de pinceaux rapides, comme dans l’œuvre précédente, renforcent cette impression atmosphérique.

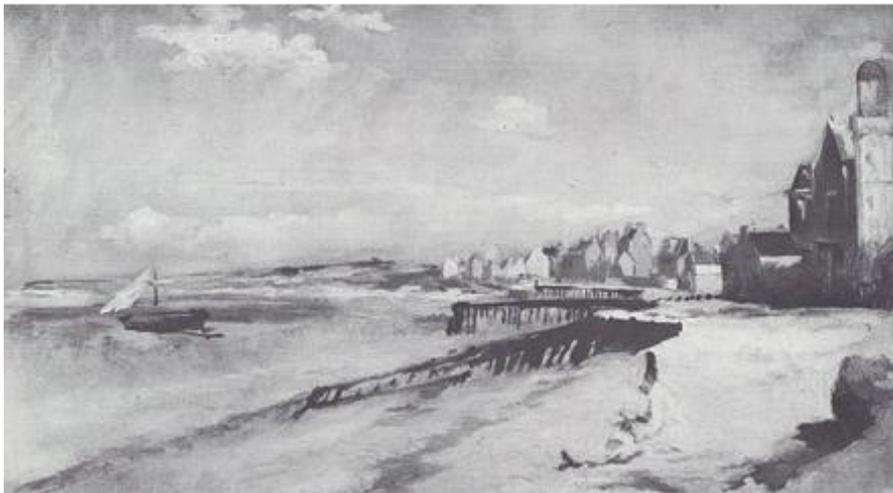


Fig. LIII. Eva Gonzalès, *Plage de Grandcamp*, 1877-1878, huile sur toile, 22 x 38 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁴⁹ Cat. 57. Eva Gonzalès, *Vue de Grandcamp*, vers 1877-1878. Annexes, p. 80.

Dans *Bateau à marée basse*¹⁰⁵⁰, peint dans ces mêmes années, Eva Gonzalès représente deux bateaux échoués sur un banc de sable, ici encore à marée basse, devant lesquels nous apercevons, une fois de plus, une présence féminine. La masse noire de la coque centrale, marquée d'une touche rouge vif, contraste avec la transparence du sable mouillé, moucheté de taches grises et bleues, reflétant un ciel incertain et mouvementé. Le thème des bateaux échoués apparaît également dans l'œuvre de Manet avec *Bateau de pêche sur la plage de Berck*¹⁰⁵¹, exécuté en 1873. Le maître, comme l'élève, utilise les mêmes tonalités beiges et grises tranchant avec le noir des coques de bateaux, les rehauts semblables de bleus sur le sable beige indiquant la marée basse et le sol mouillé, ainsi que les mêmes coups de pinceaux blanc-gris dans le ciel afin d'évoquer le vent et le mouvement des nuages. La tâche rouge à la proue du bateau dans l'œuvre d'Eva Gonzalès peut également nous faire penser à la flamme présente dans une autre toile de son maître, peinte à Berck la même année, *Le bateau goudronné*¹⁰⁵². L'artiste représente ici deux personnages enduisant de goudron la coque d'un bateau, afin de la rendre plus étanche, tout en maniant une torche enflammée pour mieux le travailler. L'œuvre de l'élève se rapproche une fois de plus de celle du maître par ses couleurs, ses contrastes (plus adoucis dans la toile d'Eva Gonzalès), mais aussi par le sujet représenté.

Dans cette seconde moitié des années 1870 et du début des années 1880, où l'art d'Eva Gonzalès, dans les sujets comme dans sa manière de les représenter, évolue vers une peinture impressionniste, celle-ci refuse de choisir entre la figure et le paysage. Dès lors, elle se consacre aux scènes de plein air et intègre des personnages, en grande majorité Jeanne Gonzalès, dans ces paysages normands.

L'huile sur toile, *Femme sur la falaise*¹⁰⁵³, montre une nouvelle fois la sœur de l'artiste, vue de dos mais la tête tournée de profil, accoudée à une barrière en bois au bord d'un précipice surplombant la mer. La facture de ce tableau, traité par de larges coups de pinceaux rapides, dans des tons beiges, marrons et verts, à l'opposé de ses premières œuvres influencées par le classicisme de Charles Chaplin, témoigne de son penchant pour la peinture impressionniste. Ce personnage seul, détournant son regard du spectateur, saisi dans sa rêverie, dans un instant intime, est en effet présent dans de nombreuses toiles de ses contemporains. Dans *Femme et*

¹⁰⁵⁰ Cat. 59. Eva Gonzalès, *Bateau à marée basse*, vers 1877-1878. Annexes, p. 82.

¹⁰⁵¹ Fig. 264. Édouard Manet, *Bateau de pêche sur la plage de Berck*, 1873. Annexes, p. 383.

¹⁰⁵² Fig. 265. Édouard Manet, *Le bateau goudronné*, 1873. Annexes, p. 384.

¹⁰⁵³ Cat. 50. Eva Gonzalès, *Femme sur la falaise*, vers 1875-1876. Annexes, p. 73.

*enfant au balcon*¹⁰⁵⁴, Berthe Morisot représente sa sœur aînée, Yves Gobillard, accompagnée de sa fille Paule, sur le balcon de la maison familiale, rue Franklin, duquel nous apercevons le dôme des Invalides. La jeune femme, vêtue de noir, est accoudée à la rambarde en fer forgée du balcon et semble perdue dans ses pensées, ses yeux fixant le vide. Il en est de même pour plusieurs œuvres de Caillebotte, telles que *L'Homme au balcon*¹⁰⁵⁵, *Un balcon*¹⁰⁵⁶, ou encore *L'Homme au balcon, boulevard Haussmann*¹⁰⁵⁷, dans lesquelles des hommes sont vus de profil ou de dos, penchés aux rambardes des balcons de Paris, contemplant la ville, le monde, sans que nous sachions ce qu'ils pensent. Tous ces personnages sont proches, dans leurs attitudes et leurs postures, de la sœur d'Eva Gonzalès dans *Femme sur la falaise*.

Mais l'œuvre de bord de mer sans doute la plus impressionniste de l'artiste est sans conteste *Le peintre et le modèle* (Cat. 85.), dans laquelle Eva Gonzalès représente son époux Henri Guérard et sa sœur Jeanne Gonzalès, tranquillement installés sur une dune de bord de plage, l'homme assis en train de peindre, dans un ensemble marron foncé et coiffé d'un chapeau, la jeune femme étendue dans une robe bleue, également chapeauté. Ces figures sont esquissées par de violents coups de pinceaux hachurés de couleurs vives, les rendant méconnaissables, voir même abstraits, surtout sa sœur Jeanne, dont le visage n'est plus qu'un ovale jaune. Le ciel est rendu rapidement par des zigzags de couleur bleue rehaussés par endroits de blanc pour donner du relief, tandis que les herbes de la dune sont représentées par de petits zigzags vert vif. La mer, en arrière-plan, à gauche, est, quant à elle, rendue par de larges coups de pinceau de kaki et de bleu. L'impressionnisme d'Eva Gonzalès se révèle dans cette toile.

Ses œuvres, comme celles des peintres impressionnistes, figurent souvent des portraits. Mais ce thème est fondamentalement redéfini par ces artistes : nous l'avons vu, il ne s'agit plus ici de poses conventionnelles rigides, mais de « clichés » pris sur le vif, dans lesquels les personnages représentés, parfois même de dos, ne semblent pas prêter attention au peintre. Ces portraits impressionnistes montrent la réalité, le présent, l'environnement des personnes représentées, l'aspect fugitif d'une situation particulière. Ainsi ils valorisent le privé, supposé comme étant la vraie vie, et ces portraits deviennent alors des « tranches de vie », montrant l'être humain dans des scènes du quotidien, dans son intimité. À l'instar de ces peintres, mais aussi en tant que femme artiste issue de la bourgeoisie et ne pouvant représenter dans ses

¹⁰⁵⁴ Fig. 337. Berthe Morisot, *Femme et enfant au balcon*, 1871-1872. Annexes, p. 456.

¹⁰⁵⁵ Fig. 304. Gustave Caillebotte, *L'Homme au balcon*, 1880. Annexes, p. 423.

¹⁰⁵⁶ Fig. 305. Gustave Caillebotte, *Un balcon*, 1880. Annexes, p. 424.

¹⁰⁵⁷ Fig. 306. Gustave Caillebotte, *L'Homme au balcon, boulevard Haussmann*, 1880. Annexes, p. 425.

œuvres certains thèmes propres aux hommes, Eva Gonzalès explore ce quotidien, ces moments de vie privée, d'intimité de la sphère féminine, tels que la lecture, que nous avons vue précédemment, mais aussi le sommeil, le réveil ou encore la toilette.

La chambre à coucher est souvent représentée par les peintres impressionnistes. Il s'agit généralement de portraits de femmes, en chemise de nuit, se dégageant, encore endormies, de couches froissées. Nous avons précédemment étudié trois œuvres d'Eva Gonzalès prenant pour thème cette intimité féminine : *Le Sommeil* (Cat. 53.), *Le Réveil* (Cat. 54.) et *L'alcôve* (Cat. 55.). Dans ces trois œuvres, l'artiste représente sa sœur Jeanne endormie, se réveillant à la lumière du soleil, puis se levant. La dernière, *L'alcôve*, se rapproche particulièrement d'une œuvre de Berthe Morisot, *Le lever*¹⁰⁵⁸, peinte en 1886. Dans des teintes claires, dont le blanc des draps et de la chemise de nuit de la jeune fille domine l'ensemble, l'artiste représente ici sa jeune voisine Isabelle Lambert assise sur son lit, encore engourdie par le sommeil, comme Jeanne Gonzalès dans l'œuvre de sa sœur, enfilant ses chaussons afin de se lever. La ressemblance des deux œuvres est extrêmement frappante.

Les impressionnistes, tels Degas et Renoir, ont également souvent représenté le rituel du bain. Eva Gonzalès ne va pas jusque-là, peut-être par pudeur, mais représente néanmoins la toilette et la coiffure dans *Le Petit Lever* (Cat. 45.), dans lequel Jeanne Gonzalès, assise à une coiffeuse et se regardant dans un miroir, est en train de se faire coiffer par une servante. Cette œuvre n'est pas sans rappeler d'autres toiles de Berthe Morisot, telles que *La Psyché*¹⁰⁵⁹, dans laquelle une jeune femme, absorbée dans ses pensées, s'habille lentement dans la solitude de sa chambre face à un miroir, ou *Femme à sa toilette*¹⁰⁶⁰, dans laquelle elle représente une femme devant son miroir, la main dans les cheveux. Nous ne savons pas si elle est en train de se coiffer pour peaufiner sa toilette ou au contraire de défaire ses cheveux avant de se déshabiller. Représenter cette femme de dos, comme si celle-ci ne savait pas qu'elle était en train d'être croquée, renforce cette impression d'intimité. Manet, lui aussi, peint l'intimité féminine, avec des œuvres telles que *Nana* (Fig. 274.) et *Devant la glace*¹⁰⁶¹. Mais alors que ses œuvres évoquent les courtisanes parisiennes et le monde du désir, celles de Berthe Morisot et Eva Gonzalès restent dans les scènes quotidiennes des jeunes filles de bonne famille, sans aucune arrière-pensée.

¹⁰⁵⁸ Fig. 352. Berthe Morisot, *Le lever*, 1885-1886. Annexes, p. 471.

¹⁰⁵⁹ Fig. 344. Berthe Morisot, *La Psyché*, 1876. Annexes, p. 463.

¹⁰⁶⁰ Fig. 341. Berthe Morisot, *Femme à sa toilette*, 1875-1880. Annexes, p. 460.

¹⁰⁶¹ Fig. 273. Édouard Manet, *Devant la glace*, 1876. Annexes, p. 392.

À l'instar des tableaux d'Auguste Renoir, de Berthe Morisot et de Mary Cassatt, souvent peuplés d'enfants, Eva Gonzalès va elle aussi peindre le monde de l'enfance. Malheureusement, elle n'aura pas le temps de peindre son propre fils, elle qui décèdera seulement quelques jours après sa naissance. Les enfants représentent pour ces peintres l'innocence, la spontanéité, et témoignent de l'affection et de l'amour parental.

Renoir, par exemple, peint de nombreuses fois ses enfants, Pierre, Jean, et Claude. Dans *Gabrielle et Jean*¹⁰⁶², une jeune femme tient un enfant sur ses genoux et l'occupe avec des figurines de la ferme. Cette œuvre fait partie d'un ensemble peint entre 1895 et 1896, pour lequel Renoir réunit son second fils et Gabrielle, jeune cousine de son épouse, qui travaille comme servante pour la famille pendant de longues années. Dans *Claude Renoir, jouant*¹⁰⁶³, exécuté une dizaine d'années plus tard, le peintre représente son troisième fils, surnomme Coco, jouant avec des petites figurines de plomb. Ces œuvres témoignent du plaisir qu'éprouve Renoir à peindre les siens, et plus particulièrement ses fils, dont il leur laisse pousser les cheveux afin de prendre encore plus de plaisir à peindre leurs longues boucles blondes.

Berthe Morisot, quant à elle, peint très tôt ses nièces, Blanche, bébé, dans *Le Berceau* (Fig. 338.), et Paule, de dos, dans *Femme et enfant au balcon* (Fig. 337.). Mais son modèle favori reste sa fille Julie. Née le 14 novembre 1878, Julie Manet n'est en aucun cas une entrave à la carrière de sa mère, mais bien un atout, puisqu'elle devient son modèle préféré. En peignant *La nourrice Angèle allaitant Julie Manet*¹⁰⁶⁴, Berthe Morisot apporte d'ailleurs une réponse à l'éternel dilemme auquel sont confrontées les femmes qui travaillent : elle a recours à une nourrice pour s'occuper de sa fille. Nous retrouvons la figure de la petite fille, assise dans un fauteuil, dans *Jeune fille à la poupée*¹⁰⁶⁵, accompagnée de son père dans deux toiles déjà évoquées, *Eugène Manet et sa fille dans le jardin de Bougival* (Fig. 347.), et *Eugène Manet et sa fille au jardin* (Fig. 349.). L'enfant apparaît de nouveau avec sa nourrice dans *La leçon de couture*¹⁰⁶⁶, mais également aux côtés de sa mère dans *Portrait de Berthe Morisot et sa fille*¹⁰⁶⁷. Les portraits de Julie Manet peints par Berthe Morisot sont encore nombreux.

¹⁰⁶² Fig. 375. Auguste Renoir, *Gabrielle et Jean*, 1895-1896. Annexes, p. 494.

¹⁰⁶³ Fig. 376. Auguste Renoir, *Claude Renoir, jouant*, vers 1905. Annexes, p. 495.

¹⁰⁶⁴ Fig. 346. Berthe Morisot, *La nourrice Angèle allaitant Julie Manet*, 1880. Annexes, p. 465.

¹⁰⁶⁵ Fig. 351. Berthe Morisot, *Jeune fille à la poupée*, 1884. Annexes, p. 470.

¹⁰⁶⁶ Fig. 350. Berthe Morisot, *La leçon de couture*, 1884. Annexes, p. 469.

¹⁰⁶⁷ Fig. 353. Berthe Morisot, *Portrait de Berthe Morisot et sa fille*, 1885. Annexes, p. 472.

Mary Cassatt, enfin, ne s'est jamais mariée et n'a jamais élevé d'enfants, mais nous constatons, à travers son œuvre, qu'ils la fascinent, qu'elle aime représenter l'amour maternel et paternel, les interactions entre adultes et enfants. En 1880, l'arrivée à Paris de son frère Alexander, de son épouse Lois et de leurs quatre enfants, Eddie, Katherine, Robbie et Elsie (âgés de onze à cinq ans), permettent à l'artiste de composer de nombreuses scènes de leur vie quotidienne, à leur toilette, en train de s'habiller, de lire, de manger ou de dormir. Dans *Portrait d'Alexander J. Cassatt et de son fils Robert Kelso Cassatt*¹⁰⁶⁸, son frère est installé avec son fils sur un fauteuil aux motifs floraux. La complicité masculine des deux figures est renforcée par la façon dont la peintre a uni leurs vêtements noirs. Leur sérieux contraste avec l'attitude de la *Petite fille dans un fauteuil bleu*¹⁰⁶⁹, puisque celle-ci se vautre dans un grand fauteuil capitonné, oubliant les règles de bonne tenue. Mary Cassatt peint de nombreux autres enfants, seuls, ou représentés avec leurs mères, afin de montrer la relation fusionnelle qui les unit.

Les enfants sont en effet les sujets de plusieurs tableaux d'Eva Gonzalès. L'une de ses premières œuvres envoyées au Salon est d'ailleurs l'*Enfant de troupe* (Cat. 13.), un jeune garçon en costume militaire, directement influencé par *Le Fifre* (Fig. 241.) de son maître Édouard Manet. Puis elle peint *La fenêtre* (Cat. 17.), dans laquelle deux petites filles sont assises sur un balcon. Pendant son exil à Dieppe entre 1870 et 1871, Eva Gonzalès réalise *Une crèche (Dieppe)*¹⁰⁷⁰, dans laquelle quatre jeunes enfants sont assis les uns à côtés des autres, tandis que d'autres dorment dans de petits lits derrière eux. Quelques années plus tard, un petit garçon, coiffé d'un canotier, accompagne la jeune femme de l'huile sur toile *Femme et enfant sur la plage* (Cat. 51.). Mais sa représentation d'enfants la plus célèbre est l'œuvre lumineuse *Frère et sœur (Grandcamp)* (Cat. 56.). Y figurent deux enfants dans un paysage maritime. Un petit garçon, au centre de la toile, se tient debout, de profil, portant un pantalon marron et une chemise bleue. Il a posé son panier rempli de poisson et regarde sa sœur, assise dans les hautes herbes ou dans les blés. Est-elle tombée ? Est-elle fatiguée de porter ce panier représenté devant elle ? L'immensité du paysage est rendue par le flou de la ligne qui sépare en arrière-plan l'eau du ciel. Eva Gonzalès utilise ici de petits coups de pinceaux doux et fluides, donnant à la scène une profonde impression de calme et de douceur. L'attitude paisible des enfants accentue ce sentiment. À la fin des années 1870, la jeune femme exécute

¹⁰⁶⁸ Fig. 297. Mary Cassatt, *Portrait d'Alexander J. Cassatt et de son fils Robert Kelso Cassatt*, 1884-1885. Annexes, p. 416.

¹⁰⁶⁹ Fig. 294. Mary Cassatt, *Petite fille dans un fauteuil bleu*, 1878. Annexes, p. 413.

¹⁰⁷⁰ Cat. 18. Eva Gonzalès, *Une crèche (Dieppe)*, vers 1870-1871. Annexes, p. 41.

encore deux portraits de jeunes enfants. Dans *Portrait de Mlle S.* (Cat. 66.), un pastel sur papier, figure une petite fille blonde, assise de trois-quarts, fixant le spectateur, un nœud dans les cheveux. Son regard, rehaussé de pastel blanc dans l'iris, semble réel, vivant. Il trahit sa malice et son impatience à rester ainsi immobile pour poser. La seconde œuvre, *Tête d'enfant*¹⁰⁷¹, une huile sur toile, a été peinte à l'aide de coups de pinceaux rapides, comme si l'enfant était en mouvement et que l'artiste n'avait pu achever son œuvre, tant le petit garçon était dissipé. Son visage esquisse un sourire. Ce portrait est aussi naturel et vivant que les portraits d'enfants peints par ses contemporains impressionnistes.

Ces représentations d'enfants sont prétextes, pour Eva Gonzalès comme pour d'autres peintres, à les représenter aux côtés d'adultes ou de nourrices. Eva Gonzalès associe, dans *Le goûter* (Cat. 38.), les figures de l'enfant et de l'adulte. Elle en fait de même dans des œuvres prenant pour modèles des gouvernantes et les enfants dont elles ont la charge. *Miss et bébé* (Cat. 63.), peint à Dieppe entre 1877 et 1878, en est un excellent exemple. Une gouvernante, chapeauté et vêtue d'une robe coquille d'œuf, est assise au centre du tableau, face au spectateur, un bouquet de fleurs à la main. Du côté gauche de la toile, la petite fille qu'elle garde, vêtue d'une robe grise, se tient debout, presque dos au spectateur, devant une barrière dont elle tient le grillage. Une ombrelle ouverte est posée aux pieds de la femme. Les dominantes de gris, de beiges et de verts, rendent à l'ensemble une atmosphère douce et tendre. Cette œuvre pourrait être un hommage, ou un clin d'œil au *Chemin de fer* (Fig. 260.), peint par Manet entre 1872 et 1873. Comme dans l'œuvre de son élève, l'artiste dépeint ici une femme tenant compagnie à une petite fille. Il s'agit du dernier portrait qu'il fait de son modèle des années 1860, Victorine Meurent, dans une robe bleu-marine, coiffée d'un chapeau à fleurs. Fixant le spectateur, elle est assise sur un muret, un livre ouvert à la main et un chiot endormi sur ses genoux. Elle est accompagnée de la petite fille du peintre Alphonse Hirsch. Son attitude évoque celle de la fillette dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, puisqu'elle aussi se tient debout à côté de la dame qui lui tient compagnie, de dos, tenant entre les mains les barreaux de la grille les séparant des rails de la gare Saint-Lazare. Elle semble absorbée par le spectacle des trains. La mode de l'époque, à travers leurs robes, mais également l'arrière-plan, occupé par le chemin de fer, par le pont de l'Europe à droite, et par les bâtiments haussmanniens derrière la fumée des trains, témoignent de la volonté de Manet de s'inscrire dans son époque, à la manière des artistes impressionnistes. Nous pourrions dire la même chose de l'œuvre

¹⁰⁷¹ Cat. 74. Eva Gonzalès, *Tête d'enfant*, vers 1879-1880. Annexes, p. 97.

d'Eva Gonzalès, du moins en ce qui concerne la mode féminine, puisque ses personnages ne prennent pas place dans l'environnement moderne du chemin de fer, mais dans un parc. Elle poursuit quelques années plus tard son étude de la relation enfant et nourrice, avec *La gouvernante*¹⁰⁷², dont nous ne disposons que d'une reproduction en noir et blanc. Eva Gonzalès y représente une jeune femme poussant un landau, et penchant son visage sur l'enfant qu'elle est en train de promener. Cette œuvre est une fois de plus traitée par des coups de pinceaux rapides, esquissant les figures, comme si elles étaient en mouvement, en train de passer rapidement devant elle.

Ces représentations de nourrices permettent d'aborder un thème non négligeable dans l'œuvre d'Eva Gonzalès et des impressionnistes : celui des domestiques. « Peintres de la vie moderne, les impressionnistes choisissaient souvent comme sujets de leurs tableaux les tâches humbles de la vie quotidienne. Les femmes et les domestiques étaient fréquemment représentées en train de balayer le plancher, d'étendre ou de ranger le linge, ou de servir à manger »¹⁰⁷³, résume Pamela Todd dans son ouvrage sur l'intimité des impressionnistes. À côté des portraits de leurs proches, ces peintres prennent donc pour modèles les « petites gens », la chapelière, la couturière, la paysanne, les casseurs de pierre, les raboteurs de parquet, la serveuse, la repasseuse, la servante ou la nourrice. Ces portraits témoignent de l'absence de hiérarchie dans leurs œuvres, de leur ouverture aux sujets les plus humbles de la vie contemporaine, et donc de leur modernité. « Nombre de personnages figurant sur les tableaux ne sont pas identifiés et demeureront pour toujours des jeunes filles anonymes accomplissant patiemment leurs tâches ingrates »¹⁰⁷⁴, poursuit Pamela Todd. Et pourtant, celles-ci ne sont pas traitées comme des figures secondaires. Bien au contraire, comme nous l'avons vu avec plusieurs œuvres d'Eva Gonzalès, telles que *La soubrette* (Cat. 4.), *La servante* (Cat. 10.), *Le goûter* (Cat. 38.), *Le Petit Lever* (Cat. 45.), *Le panier à ouvrage* (Cat. 60.), prenant pour modèle une dentellière, ou encore *La modiste* (Cat. 90.), ces domestiques ou employées chères à Eva Gonzalès et aux autres artistes impressionnistes occupent bien souvent une position centrale dans leurs œuvres. Elles sont peintes avec tendresse et respect.

¹⁰⁷² Cat. 78. Eva Gonzalès, *La gouvernante*, vers 1880-1882. Annexes, p. 101.

¹⁰⁷³ Pamela TODD, *Dans l'intimité des impressionnistes*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*.

En 1881, Berthe Morisot prend pour modèle sa bonne Pasié dans *Pasié cousant dans le jardin de Bougival*¹⁰⁷⁵. La jeune femme, assise sur un banc dans le jardin de la maison de Bougival qu'Eugène Manet et Berthe Morisot ont louée, coud paisiblement. Cette œuvre, à la touche impressionniste particulièrement marquée, évoque le calme et la sérénité des lieux, ainsi que la volonté de l'artiste de représenter la plénitude du bonheur familial, à travers la représentation des personnes qui l'entourent, et notamment de Pasié, dont elle fera plusieurs portraits. Quelques années plus tard, dans l'huile sur toile *Dans la salle à manger*¹⁰⁷⁶, Berthe Morisot représente sa jeune domestique, apparemment interrompue au beau milieu de sa tâche, dans la salle à manger du couple, rue de Villejust, à Paris. La porte ouverte du buffet et la présence du petit chien, semblant aboyer après la bonne, accentuent le sentiment de spontanéité qui se dégage de cette œuvre.

Nous retrouvons également souvent chez Camille Pissarro des scènes de la vie domestique. Proche de cette classe sociale, puisqu'il épouse en 1871 la gouvernante de la famille, l'artiste représente le quotidien des paysannes et des servantes dans des œuvres telle que *La petite bonne de campagne*¹⁰⁷⁷, dans laquelle une jeune femme, dans une salle à manger, déplace des chaises pour passer le balai, tandis qu'un enfant est assis à table en train de goûter.

Degas est lui aussi un observateur attentif du monde du travail, en particulier de celui des repasseuses, qu'il représente à plusieurs reprises. Dans *La repasseuse*¹⁰⁷⁸, exécutée vers 1869, la jeune femme occupe le centre de la composition, dans une petite pièce où nous observons le linge sécher derrière elle. Vêtue d'un simple chemisier blanc et d'une jupe bleue – les lingères étaient souvent habillées légèrement, puisqu'elles travaillaient dans des pièces à la température élevée –, elle regarde le spectateur tout en repassant un grand voilage blanc. Plus de quinze années plus tard, Degas reprend ce sujet en représentant cette fois-ci deux femmes dans une blanchisserie¹⁰⁷⁹. Saisies en plein travail, l'une est en train de repasser, tandis que l'autre, accablée de fatigue, baille tout en s'étirant. Les attitudes particulièrement expressives des deux repasseuses suggèrent une impression d'instantanéité. Ces peintres impressionnistes, tout comme Eva Gonzalès, font donc preuve d'un extrême modernisme en mettant au premier

¹⁰⁷⁵ Fig. 348. Berthe Morisot, *Pasié cousant dans le jardin de Bougival*, 1881. Annexes, p. 467.

¹⁰⁷⁶ Fig. 354. Berthe Morisot, *Dans la salle à manger*, 1886. Annexes, p. 473.

¹⁰⁷⁷ Fig. 361. Camille Pissarro, *La petite bonne de campagne*, 1882. Annexes, p. 480.

¹⁰⁷⁸ Fig. 310. Edgar Degas, *La repasseuse*, vers 1869. Annexes, p. 429.

¹⁰⁷⁹ Fig. 314. Edgar Degas, *Repasseuses*, vers 1884-1886. Annexes, p. 433.

plan dans leurs œuvres des sujets aussi triviaux que les domestiques et ouvriers de leur époque, captés dans leurs gestes quotidiens.

Mais l'œuvre probablement la plus impressionniste d'Eva Gonzalès est son *Panier fleuri*¹⁰⁸⁰, peint en 1880. Cette nature morte, semblable au *Panier fleuri*¹⁰⁸¹ d'Édouard Manet, exécuté la même année, est révélatrice du glissement de l'œuvre d'Eva Gonzalès vers la peinture impressionniste par sa touche fragmentée. La jeune femme réalise durant sa carrière plusieurs natures mortes, souvent inspirée de l'œuvre de son maître, mais celles-ci sont la plupart du temps traitées avec délicatesse, justesse, afin que le motif représenté soit identifiable. L'huile sur toile *Roses dans un verre*¹⁰⁸², représentant un bouquet de roses dans un verre, une coupelle de cristal et une cuillère en argent sur une nappe blanche, devant un fond gris-perle, en est un parfait exemple. Or, son *Panier fleuri* est tout le contraire de cette œuvre. Alors que dans la toile de Manet, l'ensemble, composé d'un panier de fleurs sur une table en bois, d'un dossier de chaise et d'un tableau en arrière-plan, reste assez discernable, malgré une touche rapide et vivante, celle d'Eva Gonzalès évoque, plus qu'elle ne décrit, les fleurs présentes dans le panier. Ne disposant que d'une reproduction en noir et blanc de cette œuvre, nous ne pouvons parler de ses couleurs. Nous observons cependant la forme se dessiner par de larges coups de pinceaux, disposés librement devant un fond esquissé. L'artiste morcelle et fragmente ses touches dans le but de rendre, à l'instar des peintres impressionnistes, la fugacité de l'instant.

Nous avons donc constaté que la relation directe ou indirecte avec les peintres impressionnistes a des conséquences sur l'art d'Eva Gonzalès. Connait-elle personnellement tel ou tel peintre ? Sa correspondance, conservée à la Fondation Custodia à Paris, ne relève, pour l'ensemble, que de l'intimité, et en aucun cas elle ne parle de ses relations impressionnistes. Nous avons vu, néanmoins, qu'elle les côtoie certainement dans l'atelier d'Édouard Manet pendant son apprentissage, qu'elle ne les connaît peut-être pas personnellement, mais que leurs œuvres ont une très grande influence sur son art. Nous savons également, grâce à la correspondance de l'artiste impressionniste Berthe Morisot, autre protégée d'Édouard Manet, qu'une rivalité règne entre les deux femmes, du moins qu'elles se connaissent par œuvres interposées. L'ouvrage de Denis Rouart¹⁰⁸³, qui a rassemblé cette correspondance, est l'un des seuls ouvrages révélant des preuves de la proximité entre Eva

¹⁰⁸⁰ Cat. 77. Eva Gonzalès, *Le panier fleuri*, 1880. Annexes, p. 100.

¹⁰⁸¹ Fig. 282. Édouard Manet, *Panier fleuri*, 1880. Annexes, p. 401.

¹⁰⁸² Cat. 80. Eva Gonzalès, *Roses dans un verre*, vers 1880-1882. Annexes, p. 103.

¹⁰⁸³ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot*, op. cit., 1950.

Gonzalès et les peintres impressionnistes. Mais malgré cette influence dans certaines de ses toiles, dans d'autres, Eva Gonzalès revient vers un dessin et des formes précis, dignes de son premier apprentissage chez Charles Chaplin. Dès lors, un paradoxe s'opère dans son art. Indécise quant au véritable style qu'elle veut donner à ses œuvres, hésitante entre un dessin académique et une touche plus impressionniste, cette contradiction se retrouve également dans l'exposition et la réception critique de son travail.

**III. Diffusion, réception critique et postérité de
son œuvre.**

A. Le paradoxe de la carrière artistique d'Eva Gonzalès.

1. La diffusion de son œuvre au Salon.

Les œuvres que nous venons d'étudier nous font deviner les prémices d'une évolution de l'art d'Eva Gonzalès vers un style impressionniste, aussi bien dans la technique utilisée que dans les sujets représentés. Mais en dépit de ces toiles, l'artiste préfère finalement suivre la direction qu'elle juge la mieux adaptée à sa nature calme et docile, et rester résolument en retrait de ce mouvement et de ces peintres. Elle ne participe d'ailleurs jamais à leurs expositions, préférant diffuser son œuvre par la voie officielle du Salon. Elle fait en cela le même choix que Manet, qui pense que le Salon est le lieu où l'artiste doit s'imposer, plutôt que dans des expositions dissidentes.

Pourquoi privilégier le Salon¹⁰⁸⁴ ? « Le principal évènement annuel du monde de la peinture française au XIX^e siècle était le Salon de Paris »¹⁰⁸⁵, signalent Harrisson et Cynthia White. Exposition annuelle d'artistes vivants organisée pour la première fois par Colbert en 1667, sous le règne de Louis XIV, afin de montrer la magnificence de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de l'art français, le Salon tire son nom de son lieu d'exposition sous la Monarchie française, dans le salon carré du Louvre. Au XIX^e siècle, Le Salon et l'École des Beaux-Arts de Paris, deux institutions étroitement liées et qui tiennent le monopole de l'art français, veillent à ce que soit maintenue une conception de l'art extrêmement conservatrice. La formation à l'École des Beaux-Arts, alors réservée aux hommes¹⁰⁸⁶, issue de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, se concentre sur la pratique du dessin d'après des sculptures antiques, sur l'étude du nu et sur la copie des maîtres anciens. Il s'avère alors difficile, pour ces jeunes artistes sortant de leur formation, de se faire connaître du public sans passer par la voie officielle du Salon, où ils ne peuvent montrer que des œuvres exemplaires, approuvées par l'État : « La principale fonction du jury [...] avait été de veiller à la moralité des œuvres exposées »¹⁰⁸⁷, expliquent en effet les White.

¹⁰⁸⁴ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit. / Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du Salon de peinture*, op. cit. / Dominique LOBSTEIN, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris, capitale des arts*, op. cit..

¹⁰⁸⁵ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁸⁶ L'École des Beaux-Arts n'ouvre au sexe féminin qu'en 1897.

¹⁰⁸⁷ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 47.

Cette exposition est, d'une certaine manière, un tremplin pour tout artiste désireux de se faire un nom. « La plupart des peintres accèdent à la notoriété grâce au Salon officiel ou aux rares manifestations concurrentes proposées en général par des associations d'artistes »¹⁰⁸⁸, écrit James H. Rubin dans son ouvrage consacré à Manet. Harrisson et Cynthia White renchérissent en affirmant : « Le Salon et les autres modes de reconnaissance officielle étaient des éléments indispensables si l'on voulait se faire un nom comme créateur »¹⁰⁸⁹. L'admission au Salon, l'encouragement des professionnels de l'art, ainsi que, pour certains, les récompenses officielles, sont des preuves du talent artistique aux yeux du public. Sophie Monneret développe le rôle et l'importance du Salon pour les artistes dans *L'impressionnisme et son époque* :

« Le Salon des artistes vivants occupe une place essentielle dans la vie artistique du XIX^e siècle car c'est pratiquement le seul endroit où les artistes peuvent faire connaître leurs travaux, les expositions privées (organisées par des sociétés d'artistes ou d'amis des arts) étant extrêmement rares et les reproductions lithographiques, et un peu plus tard les photographies (que les marchands ou les peintres eux-mêmes font exécuter), n'ayant qu'une diffusion insuffisante et ne pouvant donner qu'une idée imprécise des qualités d'une toile. D'autre part, c'est au Salon que le ministère des Beaux-Arts effectue ses achats pour des tableaux qui auront ensuite l'honneur d'être exposés au Luxembourg, antichambre du Louvre, ou dans des édifices publics »¹⁰⁹⁰.

En effet, les journaux quotidiens et hebdomadaires envoient au Salon leurs critiques pour réaliser des comptes rendus, et les gravures des périodiques illustrés permettent une large diffusion des œuvres exposées. Ces futures récompenses possibles motivent les artistes : « Une médaille au Salon, la publicité de la presse, le mince espoir d'une commande de l'Etat étaient des leurre qui incitaient les peintres à travailler d'arrache-pied »¹⁰⁹¹, indiquent Harrisson et Cynthia White.

Juxtaposées, voire superposées, un nombre incalculable de peintures et de sculptures de la production actuelle essaient de s'attirer les faveurs des collectionneurs. « Les œuvres couvraient les murs jusqu'au plafond. Dans les salles noires de monde, le bruit et la confusion régnaient. La fréquentation du public (payant) atteignait souvent dix mille personnes par

¹⁰⁸⁸ James H. RUBIN, *Manet, op. cit.*, p. 212.

¹⁰⁸⁹ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁹⁰ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 2, op. cit.*, p. 387.

¹⁰⁹¹ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 49.

jour »¹⁰⁹², comme en témoigne l'œuvre d'Édouard Dantan *Un coin du Salon en 1880* (Fig. LIV.).



Fig. LIV. Édouard Dantan, *Un coin du Salon en 1880*, 1880, huile sur toile, 97,2 x 130,2 cm, Collection particulière. Source : <http://www.artnet.com/>

Les galeries d'art sont alors en pleine expansion, mais le Salon, investi dans la noble mission de célébrer annuellement la grandeur de l'art français, reste, au début des années 1870, le lieu privilégié pour éveiller l'intérêt d'éventuels clients. Pour un acheteur intéressé, la valeur financière d'un tableau se mesure en observant paradoxalement le verso. S'il s'y trouve un « R », la prudence est de mise. Cette lettre signifie que le tableau a été refusé par le jury du Salon et qu'il n'a pas reçu de place à l'exposition annuelle. Il a ainsi bien moins de valeur que les tableaux qui y sont exposés. Le Salon a donc encore une place de monopole indiscuté dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Véritable organe de l'État, il permet au public, aux collectionneurs, aux galeristes et aux critiques de s'informer sur la production artistique jouissant d'une reconnaissance officielle, et jugée digne d'être achetée. Les distinctions qui couronnent certains artistes les distinguent de leurs pairs.

En privilégiant l'exposition de ses œuvres au Salon, Eva Gonzalès fait honneur à Charles Chaplin, son premier professeur, peintre académique maintes fois décoré au Salon et membre du jury, mais aussi, paradoxalement, à son maître Édouard Manet.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 48.

Même s'il y eussent eu de nombreux refus, Manet présente toute sa vie durant ses œuvres au Salon officiel, refusant de s'associer aux expositions impressionnistes. Harrison et Cynthia White reviennent sur cet aspect de la vie du peintre : « Quand les autres impressionnistes commencèrent à se faire remarquer dans les Salons et dans leurs propres expositions, il était inévitable que Manet fût placé à leur tête, comme le chef de file de leur mouvement. Assez curieusement, il n'exposa jamais avec le groupe, tant il croyait fermement à la légitimité du Salon »¹⁰⁹³. Quitte à être refusé, il préfère exposer ses œuvres dans son atelier ou dans des expositions personnelles, plutôt que de se joindre à d'autres artistes qui pourraient le desservir. Son exposition personnelle en 1867 en est un excellent exemple. Suite aux scandales provoqués par *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 232.) et *Olympia* (Fig. 233.) auprès du public et des critiques lors du Salon des Refusés de 1863 et du Salon de 1865, et aux refus successifs du Salon de 1866 et de l'Exposition universelle de 1867, Manet organise, en marge de cette manifestation, une exposition particulière rassemblant une cinquantaine de ses toiles. Il reprend ainsi la stratégie de Courbet qui, lors de l'Exposition universelle de 1855, avait lui-même fait construire le Pavillon du Réalisme aux portes de l'enceinte officielle, afin d'y exposer quarante de ses œuvres (l'artiste était pourtant bien représenté à l'Exposition universelle, avec onze toiles, mais il n'avait pas admis que certaines œuvres qui lui étaient chères aient été refusées par le jury). « Courbet avait ouvert la voie avec son Pavillon du Réalisme érigé aux abords de l'Exposition universelle de 1855 ; Manet l'avait rejoint en 1867 »¹⁰⁹⁴, rappellent les White. Comme il est écrit dans le catalogue de l'exposition de Manet, celui-ci n'a jamais cherché à provoquer le jury du Salon par certaines de ses œuvres, loin de là :

« M. Manet n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté au contraire, parce qu'il y a un enseignement traditionnel de formes, de moyens, d'aspect de peinture et que ceux qui ont été élevés dans de tels principes n'en admettent plus d'autres. Ils y puisent une naïve intolérance. En dehors de leurs formules, rien ne peut valoir »¹⁰⁹⁵.

Malgré les refus, les critiques et les reproches, rien ne l'empêchera d'envoyer ses toiles au Salon afin d'obtenir une reconnaissance officielle, pas même la nouvelle génération impressionniste dont il s'entoure et qui, comme nous allons le voir, est bien décidée à imposer sa peinture, en dépit des obstacles élevés par les institutions et par le jury du Salon

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 126.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 141.

¹⁰⁹⁵ *Motifs d'une exposition particulière*, dans Dominique LOBSTEIN, *Manet*, Paris, Gisserot, 2002, p. 44.

notamment. Manet s'associe néanmoins à eux lors de pétitions et démarches proposant de réorganiser le Salon sur le principe d'un jury élu par les artistes ayant exposé lors de cette manifestation. Après la sévérité du jury de 1863, incitant Napoléon III à créer un Salon des Refusés, sur lequel nous reviendrons par la suite, l'Empereur promulgue une réforme du Salon, avec une limitation d'œuvres admises par artiste, mais également un jury formé aux trois-quarts de membres élus par des exposants ayant obtenu des récompenses, l'autre quart étant choisi par l'administration. Le Salon de 1864, pour lequel plus de deux cents artistes exercent leur droit d'électeur, est plutôt favorable à la nouvelle génération et à Manet dont deux tableaux sont admis presque à l'unanimité. Sont également représentés Pissarro, Renoir, Berthe Morisot, mais encore Fantin-Latour. Ces peintres de la jeune génération n'auront pas le même succès aux Salons suivants.

James H. Rubin écrit au sujet des œuvres de Manet :

« [Manet] mène sa carrière sur deux fronts : d'un côté, les œuvres plus spontanées ou de formats plus aisément vendables, destinées à la clientèle privée et, de l'autre, les tableaux de Salons, plus attentivement élaborés et agencés, conçus pour toucher le public du monde de l'art. Quand ses envois réguliers au Salon se heurtent à un refus, il se rattrape en invitant le public à venir les voir à son atelier »¹⁰⁹⁶.

C'est un conseil qu'Édouard Manet donnera à son élève Eva Gonzalès lorsqu'elle essuiera un refus de la part du jury du Salon de 1874. En effet, lorsque ses œuvres sont refusées au Salon, il suffit à Manet d'ouvrir son atelier au public pour que celui-ci vienne les voir, ou bien de les exposer dans les vitrines des marchands d'art ou dans les locaux des revues à la mode. « Manet essaie toutes les solutions s'offrant à lui en dehors du Salon, mais tant qu'il estime que "c'est là qu'il faut se mesurer", les portes des expositions impressionnistes lui restent fermées »¹⁰⁹⁷, poursuit Rubin.

Sa détermination est payante, puisqu'en 1881, son *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*¹⁰⁹⁸ lui vaut une médaille de seconde classe au Salon, le dispensant dorénavant de l'examen du jury. La nouvelle administration républicaine a encore assoupli le règlement et, en 1881, le Salon est rendu aux artistes, avec un jury élu par tous les artistes ayant déjà exposé. Ce comité démocratique honore Manet d'une médaille, sans doute décernée pour

¹⁰⁹⁶ James H. RUBIN, *Manet, op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, p. 213.

¹⁰⁹⁸ Fig. 283. Édouard Manet, *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*, 1881. Annexes, p. 402.

récompenser aussi l'ensemble de sa carrière plutôt qu'une œuvre en particulier. En novembre de la même année, Antonin Proust, l'un des plus proches amis de Manet, qui sera l'un des premiers à visiter l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès en 1885, est nommé ministre des Arts par Léon Gambetta. À la fin du mois de décembre, il décerne à Manet la Légion d'honneur, lui qui a toujours aspiré à cette reconnaissance officielle.

Manet influence donc sa jeune élève Eva Gonzalès dans le choix de diffusion de ses œuvres par la voie officielle du Salon. Eva Gonzalès présente ses premières toiles, *l'Enfant de troupe* (Cat. 13.), sous le n°1219, *La Passante* (Cat. 14.), sous le n°1220, et *Portrait de Mlle J.G.* (Cat. 15.), sous le n°3520, au Salon de 1870. Alors qu'elle étudie aux côtés d'Édouard Manet depuis plus d'un an, elle est inscrite sur le livret de l'exposition comme « élève de Charles Chaplin ». Nous ne sommes pas en mesure de savoir qui a décidé de l'inscrire sous ce statut. Cependant, si cette idée vient de son propre maître Manet, c'est sans nul doute pour protéger son élève des critiques acerbes dont il est la cible depuis quelques années. La présenter comme élève de Chaplin, peintre académique prisé et récompensé au Salon, Chevalier de la Légion d'honneur de surcroît, lui rendrait davantage service que d'être présentée comme élève de Manet, peintre avant-gardiste, maintes fois refusé au Salon, et dont certaines œuvres ont fait énormément parler d'elles. Comment le travail d'Eva Gonzalès est-il pour la première fois perçu ? Claude Roger-Marx répond à cette question :

« Quelles furent à l'égard du maître et de l'élève, les réactions de la presse ? Si l'on se montre très sévère pour Manet, Eva est en général ménagée. Les journalistes de métier sont pris entre la haine – le mot n'est pas trop fort – qu'ils vouent au premier, et l'amitié qui les unit au bouillant Emmanuel Gonzalès. Et comme, sur le livret du Salon, Eva se donne encore pour l'élève de Chaplin, on loue dans ses envois ce qu'on croit y voir subsister des leçons de cet homme aimable »¹⁰⁹⁹.

L'œuvre de la jeune femme qui suscite le plus de réactions lors de ce Salon est son *Enfant de troupe*, étudié dans une précédente partie¹¹⁰⁰. Il est visible, en haut, au centre, dans une photographie prise lors de ce Salon (Fig. LV.). Les critiques ne s'y trompent pas, ce n'est pas là l'élève de Chaplin qu'ils reconnaissent, mais bien celle d'Édouard Manet, en raison de la ressemblance frappante avec son *Fifre* (Fig. 241.), refusé au Salon quatre ans plus tôt.

¹⁰⁹⁹ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 4-5.

¹¹⁰⁰ *Ibidem.*



Fig. LV. Photographie du Salon de 1870. Source : Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, F/21/7641.

Les avis sont partagés quant à cette toile. Ce tableau apparaît pour certains comme un véritable coup d'éclat de la part d'une jeune fille de vingt et un ans. Olivier Pichat, dans *Le Gaulois* du 21 mai 1870, déclare ainsi :

« Mlle Eva Gonzalès a exposé sous le n°1219, “un enfant de troupe” grandeur nature. Ce jeune trompette des chasseurs de la garde dont l'instrument est presque aussi grand que lui, est peint avec une maestria tout à fait masculine. La tête très bien dessinée est d'un joli caractère ; l'ensemble du tableau dénote le tempérament d'un véritable artiste. [...] Nous prédisons un grand avenir à Mlle Eva Gonzalès »¹¹⁰¹.

Mais ses similitudes avec l'œuvre de Manet donnent à d'autres des raisons de la critiquer. Dans le journal *L'Artiste*, Karl Bertrand dénigre Manet et place le talent de l'élève au-dessus de celui du maître :

« Mlle Eva Gonzalès, fille de notre renommé romancier Emmanuel Gonzalès, a appris l'art comme elle aurait appris la littérature. Elle dessine comme son père écrit, et elle a exposé au Salon deux tableaux : le *Jeune Clairon* et la *Jeune Passante* ; c'est franc, sincère, cordial, charmant. Mlle Gonzalès a été à l'école de M. Manet, un homme d'esprit qui l'a défigurée. Heureusement elle est à l'école de la nature ; son vrai maître, c'est la vérité ; c'est elle qui

¹¹⁰¹ Olivier PICHAT, « Le Salon de 1870. Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 3.

devrait donner des leçons à M. Manet. Mais elle est trop belle pour être maîtresse d'école ; elle se contentera de peindre selon son inspiration. Il y a là, je vous dis, une véritable artiste, qui marquera son type et sa griffe. Son pinceau a déjà l'habitude du dessin, et sa palette est pleine de ressources »¹¹⁰².

Cette « autorité » de Manet sur l'œuvre d'Eva Gonzalès embarrasse donc certains journalistes, qui se trouvent partagés entre leur aversion pour le peintre et leur bienveillance vis-à-vis d'Eva Gonzalès.

Le *Portrait de Mlle J. G.* est, quant à lui, le témoin du goût d'Eva Gonzalès pour la pratique du pastel, qui prendra, au fil des ans, autant, voire plus de place dans son art que la peinture à l'huile. Au sujet de ces deux œuvres, la *Revue internationale de l'art et de la curiosité* écrit :

« Mlle Eva Gonzalès a cherché aussi cette apparence moelleuse de la chair sous la pleine lumière, dans un pastel plein de caractère, mais vigoureusement dessiné, malgré son effacement volontaire. Quant à son *Petit Trompette*, c'est autre chose : il est ferme, coloré, vivant, malgré son instrument disproportionné pour sa taille et le ridicule de son uniforme qui l'écrase »¹¹⁰³.

La troisième œuvre exposée, l'huile sur toile *La Passante*, représente une jeune femme – s'agit-il une nouvelle fois de Jeanne Gonzalès ? – en pied, vue légèrement de trois-quarts, devant un fond neutre. Nous ne disposons que d'une reproduction en noir et blanc de la toile, mais nous observons que la femme représentée porte une robe sombre, ses cheveux sont relevés en chignons et coiffés de plumes, et elle tient entre ses mains une paire de gants. Son regard, perdu au loin, et la clarté de son visage apportent de la douceur à ce portrait qui aurait pu paraître sombre et monotone.

Claude Roger-Marx ajoute au sujet de ces trois œuvres et des critiques obtenues par la jeune femme : « Le petit portrait au pastel qu'elle a fait d'après sa sœur, et la *Passante* reçoivent des éloges unanimes. Mais pour l'*Enfant de troupe* (ou le *Clairon*) c'est à qui montrera à la débutante qu'elle est à la croisée des chemins, qu'il lui faut choisir entre la vertu et le vice »¹¹⁰⁴, la vertu étant Charles Chaplin, et le vice Édouard Manet. Cependant, comme nous le verrons dans la prochaine partie de cette étude, les défenseurs de la peinture moderne, tels que Zacharie Astruc, Philippe Burty ou Jules-Antoine Castagnary, défendront la jeune femme

¹¹⁰² Karl BERTRAND, « Salon de 1870 », *L'Artiste*, Paris, Aux bureaux de L'Artiste, avril-juin 1870, p. 319.

¹¹⁰³ *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, t. 3, 15 janvier-15 juin 1870, Paris, L. Techener, 1870, p. 444-445.

¹¹⁰⁴ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, *op. cit.*, p. 4-5.

dès ses premiers envois au Salon. Malgré les reproches qu'on a pu lui faire, l'*Enfant de troupe* est acheté par l'État. En témoigne une lettre du Ministère des Beaux-Arts envoyée à Eva Gonzalès en juillet 1870, dans laquelle il est écrit :

« Mademoiselle

J'ai l'honneur de vous annoncer que S. Exc. Le Ministre veut bien acquérir au compte de son département, moyennant la somme de deux mille francs, le tableau ayant pour sujet " Enfant de troupe ", que vous avez exposé au Salon de cette année sous le n° 1219. [...]Je vous prie de m'accuser réception de la présente lettre.

Agrérez, Mademoiselle, l'hommage de mon respect

Le Chef de la Division des Beaux-Arts »¹¹⁰⁵.

L'*Enfant de troupe* est alors attribué au musée des Beaux-Arts de Villeneuve-sur-Lot, dans le Lot-et-Garonne, en 1874¹¹⁰⁶.

Après la guerre et la Commune, pendant lesquelles le Salon n'a pas eu lieu, Eva Gonzalès se voit de nouveau accueillie au Salon de 1872, comme élève de Charles Chaplin, avec l'huile sur toile *L'Indolence* (Cat. 26.), n°723, et le pastel *La Plante favorite* (Cat. 27.), n°724. « Au Salon de 1872, une grande toile, *L'Indolence*, un pastel, *La Plante favorite*, reçoivent des éloges à peu près unanimes »¹¹⁰⁷, signale Claude Roger-Marx. Mais au fil de nos recherches, nous avons constaté que la première œuvre obtient tous les suffrages :

« Puisque j'en suis aux ouvrages jolis et gracieux, déclare Hippolyte Audeval dans *La Semaine des familles*, je vais consacrer une mention des plus honorables à mademoiselle Eva Gonzalès, élève de Chaplin. Voici d'abord *L'Indolence* : Mais est-ce bien l'indolence ? Une jolie personne, dont le maintien sérieux donne à celui qui la regarde une impression d'admiration contenue, est vêtue d'une robe rose qui s'harmonise à merveille avec un grand rideau gris et un bouquet de violettes. À quoi pense-t-elle ? – À rien, dirait-elle, si on l'interrogeait. Et voilà pourquoi elle veut s'appeler *L'Indolence*. Mais que de pensées cachées que ne trahiront pas ces lèvres discrètes ! Que de retours vers le passé, que de rêves d'avenir sous ce front pur et charmant ! Il y a un attrait infini dans cette toile, dont les tons riches et admirablement opposés les uns aux autres forment une sorte de symphonie silencieuse. La simplicité de composition et l'harmonie des couleurs y révèlent un artiste de premier ordre »¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁵ Lettre 10. Ministère des Beaux-Arts à Eva Gonzalès, 21 juillet 1870. Correspondance, p. 24-25.

¹¹⁰⁶ Ce tableau est cependant accroché sur un mur de l'Hôtel-de-ville, où il n'est pas mis en valeur. Ce n'est qu'en 1970 que l'*Enfant de troupe* est transféré au musée, dans la salle du XIX^e siècle. Suite à la transformation de celui-ci en École des Beaux-Arts, l'œuvre d'Eva Gonzalès est aujourd'hui visible au Musée de Gajac, dans la même ville.

¹¹⁰⁷ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 13.

¹¹⁰⁸ Hippolyte AUDEVAL, « Salon de 1872 », *La Semaine des familles*, 29 juin 1872, p. 10-11.

Cette toile a un tel succès que les écrivains et poètes de l'époque lui consacrent des vers. Un certain Maxime, dans le journal *Le Tintamarre* du 9 juin 1872, reconnaît le talent d'Eva Gonzalès, mais aussi l'influence d'Édouard Manet sur son œuvre, et écrit ainsi :

« *L'Indolence*. Mlle Eva Gonzalès.
C'est d'un talent incontestable ;
Mais un bout d'oreille apparaît
Et me force pour être aimable
À dire : C'est du bon Manet ! »¹¹⁰⁹.

Le poète Léon Valade, sous le pseudonyme de Silvius, dans *La Renaissance littéraire et artistique* du 6 juillet 1872, renchérit, quant à lui, avec ses vers sur la beauté de la jeune femme représentée :

« *L'Indolence*. Mlle Eva Gonzalès.
Aimable, en robe rose, un bouquet sous la main,
Prenant le frais sans voir les regards qu'on lui lance,
Sa fenêtre distrait les gens de leur chemin :
Loisir insidieux ! Dangereuse indolence ! »¹¹¹⁰.

En 1873, *Les Oseraies (Ferme en Brie)* (Cat. 31.), l'une des premières toiles en plein air d'Eva Gonzalès, se voit refusée au Salon. Sa sœur Jeanne, est représentée assise sur l'herbe au bord d'un étang, dans un ensemble marron, un chapeau sur la tête, ses longs cheveux bruns revenant sur son épaule. Un sac en bandoulière est posé devant ses jambes repliées. Un corps de ferme apparaît derrière elle, puis, à l'arrière-plan, de longues étendues de prés. C'est au Salon des Refusés¹¹¹¹ que cette œuvre est finalement présentée, sous le n°286. « L'année suivante, se voyant interdite de Salon, comme Jongkind, comme Lépine, comme Berthe Morisot, comme Renoir, c'est aux Refusés qu'Eva Gonzalès exposera un de ses premiers paysages, *Les Oseraies (Ferme en Brie)* »¹¹¹², rapporte en effet Claude Roger-Marx. Cette exposition rassemble, cette année-là, 475 œuvres refusées par le jury officiel, parmi lesquelles des toiles de Cézanne, Degas, Manet, Monet ou encore Pissarro. Pour la première fois, Eva Gonzalès est présentée comme élève de Charles Chaplin et d'Édouard Manet, assumant ainsi sa double formation académique et avant-gardiste. *Le Temps* du 17 mai 1873 reprochera à la jeune femme cette formation auprès de Manet : « Mlle Eva Gonzalès, une élève de M. Manet,

¹¹⁰⁹ MAXIME, « Le Salon », *Le Tintamarre*, 9 juin 1872, p. 5.

¹¹¹⁰ SILVIUS, « Petite Anthologie du Salon », 6 juillet 1872, *La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, Librairie de l'Eau-forte, 1872-1874, p. 87.

¹¹¹¹ Dominique LOBSTEIN, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris, capitale des arts*, op. cit., p. 206-207.

¹¹¹² Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès*, op. cit., p. 14.

a trop écouté les conseils de son maître dans une petite toile qui n'est pas sans agrément et que le jury aurait pu recevoir sans se compromettre vis-à-vis des connaisseurs et du public »¹¹¹³.

Le Salon des Refusés¹¹¹⁴ est créé en 1863 par Napoléon III, suite au nombre conséquent de refus par le jury intransigent du Salon officiel de cette année et aux protestations de la part des artistes refusés. Dans son ouvrage sur l'histoire du Salon, Gérard-Georges Lemaire revient sur cette exposition : « De nouvelles restrictions sont apportées à la sélection des œuvres. Seuls les artistes décorés ou médaillés pendant les Salons précédents ainsi que ceux qui ont reçu le prix de Rome ou qui font partie de l'Institut sont exemptés de l'examen du jury. [...] Sur 5000 ouvrages déposés par 3000 artistes, seuls 2000 sont acceptés »¹¹¹⁵. Face aux doléances de nombreux artistes, Napoléon III décide d'organiser une manifestation parallèle au Palais de l'Industrie, à côté du Palais des Champs-Élysées. L'objectif de celle-ci est de laisser le public juger du bien-fondé ou non des réclamations de ces artistes refusés. Elle voit passer des peintres en rupture avec l'art officiel et académique, tels qu'Édouard Manet, Camille Pissarro, Henri Fantin-Latour, James Whistler ou encore Johan Barthold Jongkind. Les vives réactions du public lors de cette exposition, hilare devant les toiles de Manet, Pissarro ou Cézanne, semblent justifier les refus du jury du Salon. Cette expérience de Salon des Refusés n'est alors réitérée que deux fois, en 1864 et en 1873. Cette année-là, le jury refuse encore un nombre conséquent d'œuvres d'artistes, comme le souligne Dominique Lobstein : « Le jury, en partie élu, en partie nommé, se montre à nouveau sévère, et n'admet que 2142 ouvrages. Ce résultat soulève une fois de plus la contestation, génère une nouvelle demande de Salon annexe, qui est acceptée »¹¹¹⁶.

Malgré l'exposition des *Oseraies* aux Refusés, Eva Gonzalès obtient encore un bon accueil de la part du public et de la critique. *Le Rappel* du 17 mai 1873 écrit ainsi : « Dans le groupe des œuvres saillantes du Salon des refusés, il faut mettre le joli jardin, si aimable de ton, de Mlle Eva Gonzalès »¹¹¹⁷. De même Auguste Jouin note dans *La Renaissance littéraire et artistique* : « Le Salon des Refusés s'est ouvert derrière le Palais des Admis, des Médaillés et des Hors-Concours, dans le local naguère affecté à l'Exposition gastronomique. [...] Nous

¹¹¹³ « Chronique », *Le Temps*, 17 mai 1873, p. 2.

¹¹¹⁴ Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du Salon de peinture*, op. cit., p. 160-171 / Dominique LOBSTEIN, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris, capitale des arts*, op. cit., p. 174-180.

¹¹¹⁵ Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du Salon de peinture*, op. cit., p. 160-161.

¹¹¹⁶ Dominique LOBSTEIN, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris, capitale des arts*, op. cit., p. 206.

¹¹¹⁷ « Le Salon des Refusés », *Le Rappel*, 17 mai 1873, p. 2.

pouvons dire toutefois dès maintenant que ce Salon des Refusés est loin d'être dépourvu de belles choses. Nous avons particulièrement remarqué [...] le *Jardin*, de Mlle Eva Gonzalès »¹¹¹⁸.

Au printemps 1874, Eva Gonzalès ne participe pas à la première exposition impressionniste, imitant en cela son maître Manet, qui se tient volontairement à l'écart des activités autour des expositions impressionnistes, ses constants efforts étant tournés, jusqu'à sa mort, vers la reconnaissance par le milieu artistique officiel, institutionnel, le Salon et l'Académie.

La Société anonyme des artistes-peintres, sculpteurs, graveurs, est à l'origine de cette exposition qui s'ouvre le 15 avril à l'adresse du photographe Nadar, boulevard des Capucines, pour se terminer le 15 mai. Cette Société est créée en 1874 suite aux nombreux refus du jury du Salon d'exposer les œuvres de Monet, Cézanne, Degas, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir ou encore Sisley. Frustrés par ces refus incessants, les futurs impressionnistes se mettent en quête d'une autre solution pour attirer l'attention du public sur leur travail. Avec cette nouvelle génération d'artistes commence donc un nouveau chapitre dans l'histoire de l'art : au milieu d'une scène artistique particulièrement imprégnée par les institutions académiques conservatrices que sont l'École des Beaux-Arts et le Salon, et majoritairement hostile à leur art et à leurs nouvelles techniques et sujets de prédilection, ces jeunes artistes doivent s'organiser, s'occuper eux-mêmes de leurs expositions, trouver leur public et surtout leurs acheteurs et leurs collectionneurs. Ils se retrouvent soudés en un groupe contraint de chercher ses propres principes généraux et de nouveaux lieux de rassemblement et d'expositions publiques. Leur but est de présenter des expositions libres, sans jury et sans récompense honorifique.

Leur première exposition ne présente pas d'identité fédératrice forte, bien qu'ils aient en commun leurs sujets modernes et leurs techniques picturales novatrices. On y découvre 165 œuvres de trente artistes. Pourtant, c'est lors de cette manifestation qu'apparaît le terme « impressionnisme », qui sera repris aux expositions suivantes. C'est le critique et illustrateur Louis Leroy qui, dans un article paru dans le journal satirique *Le Charivari*¹¹¹⁹, emploie le mot afin de décrire le traitement esthétique flou de Monet dans une petite peinture à l'huile, *Impression, soleil levant* (Fig. 324.). Cette exhibition est une étape décisive dans le combat

¹¹¹⁸ Auguste JOUIN, *La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, Librairie de l'Eau-Forte, 1872-1874, p. 128.

¹¹¹⁹ Louis LEROY, *Le Charivari*, 25 avril 1874.

contre l'académisme vieillissant et ses puissantes institutions, et montre la volonté de ces artistes de s'occuper personnellement de la promotion et de la mise en vente de leurs œuvres.

Huit expositions impressionnistes se succèdent entre 1874 et 1886. S'il existe un noyau dur de peintres, dont Pissarro, Caillebotte, Morisot et Degas, les exposants se renouvèlent d'exposition en exposition. Elles suscitent de vives réactions de la part des critiques et du public, mais permettent néanmoins aux artistes d'être vus et de faire parler d'eux. Cependant, Degas, qui s'occupe de l'organisation de ces manifestations, exige que les artistes exposés ne soumettent pas la même année leurs travaux au Salon : « Les impressionnistes firent tout leur possible pour éviter que l'on pût penser que leurs expositions de groupe montraient des œuvres refusées. La règle voulait que ceux qui donneraient des œuvres dans les expositions du groupe n'enverraient rien, cette année-là, au Salon »¹¹²⁰, rappellent Harrisson et Cynthia White. Cette réglementation attire l'exaspération de certains participants, tels Monet et Renoir, qui, de ce fait, ne participent pas à toutes les expositions impressionnistes, bénéficiant à partir des années 1880 du soutien de marchands d'art influents, comme Paul Durand-Ruel. À l'instar de Manet, ils cherchent désormais à étendre leur réputation grâce aux Salons et à des expositions individuelles financées par des marchands qui présentent l'artiste non pas comme membre d'un mouvement, mais comme un esprit indépendant. Cette réglementation de la part de Degas est peut-être aussi l'une des raisons pour lesquelles Manet ne s'est jamais associé à ces manifestations, malgré la profonde amitié qu'il porte à ces peintres, comme le souligne Rubin :

« Dès lors, bien des observateurs ne comprennent pas pourquoi Manet ne s'associe pas aux impressionnistes lorsqu'ils mettent sur pied leur première exposition indépendante, en 1874. Degas le soupçonne de se montrer en l'occurrence "beaucoup plus vaniteux qu'intelligent", mais ses raisons sont très simples en réalité. Le règlement des expositions impressionnistes interdit une participation simultanée au Salon. Elles se conçoivent comme des manifestations libres et indépendantes, pas des compléments de ce qui existe déjà »¹¹²¹.

Philippe Burty, fervent défenseur des impressionnistes, ne comprend pas pourquoi Manet, pourtant chef de file de la peinture moderne, ne participe pas à ces expositions en compagnie de ses amis. Éric Darragon rapporte ainsi :

« Philippe Burty, qui venait de rédiger une préface au catalogue de la vente des impressionnistes du 24 mars 1875, revenait à la charge ; exposer au Salon était certainement

¹¹²⁰ Harrisson et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 141.

¹¹²¹ James H. RUBIN, *Manet*, op. cit., p. 215.

un acte de courage, susceptible de faire évoluer le goût du public, mais, ce faisant, Manet abandonnait ses amis et gaspillait ses forces : “Il serait utile que M. Manet combattît le bon combat sur un terrain choisi par lui, en compagnie de tout un groupe dont il a été en principe un des entraîneurs” »¹¹²².

Eva Gonzalès, quant à elle, aurait pu s’intégrer au sein du groupe impressionniste, comme Berthe Morisot, Mary Cassatt et Marie Bracquemond, de par son statut d’élève d’Édouard Manet, mais aussi de par ses œuvres qui, comme nous l’avons constaté, s’apparentent de plus en plus aux tableaux impressionnistes de Monet, Renoir ou Morisot. De plus, les femmes artistes au sein de ce cercle ne sont pas mises au second plan. Au contraire, elles sont toutes aussi importantes que les hommes. Berthe Morisot compte d’ailleurs parmi les organisateurs de ces expositions et, d’année en année, elle présente ses tableaux à leurs côtés. Et bien que son cher ami Édouard Manet, qui l’a prise pour modèle et l’a tant conseillée, se tienne à l’écart de ces expositions, ceci ne change en rien son activité d’exposante, contrairement à Eva Gonzalès qui, comme Manet, se tient à l’écart, ne participe pas à leurs expositions et ne se reconnaît pas dans ce groupe : « Devant les dernières horreurs que j’ai faites, je prends l’engagement de ne plus m’occuper de peinture »¹¹²³, aurait-elle déclaré en 1880, alors que son œuvre prenait un tournant très impressionniste. Deux artistes cohabitent donc chez Eva Gonzalès : une femme peintre issue d’une formation académique auprès de Charles Chaplin, et l’unique élève de l’avant-gardiste Édouard Manet, ayant un certain penchant pour les thèmes et techniques impressionnistes. Ces deux facettes sont contradictoires, mais se rejoignent pourtant quant au choix de diffusion de ses œuvres par la voie officielle du Salon, celle qui est, probablement, la mieux adaptée à son tempérament.

Au Salon de 1874, parallèlement à la première exposition impressionniste, Eva Gonzalès expose *La Nichée* (Cat. 40.), sous le n°2180, mais sa *Loge aux Italiens* (Cat. 43.) est refusée. Depuis l’exposition des *Oseraies* l’année précédente, la jeune femme se présente, dès lors, comme élève de Charles Chaplin et d’Édouard Manet : « Sur le livret du Salon de 1874, où la *Loge aux Italiens* n’est pas admise, mais où l’on a reçu la *Nichée*, Eva tient à rappeler courageusement qu’elle est à la fois l’élève de Chaplin et celle de Manet »¹¹²⁴, souligne Claude Roger-Marx. Face au rejet de la deuxième toile, Édouard Manet encourage alors son élève et lui conseille de faire fi de cette décision en exposant l’œuvre dans son atelier de la rue Bréda, comme lui le fait souvent lorsque ses œuvres ne sont pas acceptées au Salon : « *Je*

¹¹²² Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 243.

¹¹²³ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 24.

¹¹²⁴ *Ibidem*, p. 14-15.

crois que vous ferez bien de vous contenter du succès que votre tableau obtient dans votre atelier »¹¹²⁵, lui écrit-il. Quelles sont les causes de ce refus ? Est-ce l'influence flagrante de son maître et des peintres impressionnistes sur cette œuvre ? « En refusant une *Loge aux Italiens*, c'est toujours Manet qu'on veut frapper »¹¹²⁶, poursuit Roger-Marx. Des juges plus cléments accepteront cette toile cinq ans plus tard, et celle-ci deviendra l'œuvre la plus célèbre d'Eva Gonzalès, entrée au Louvre en 1927 et aujourd'hui exposée au Musée d'Orsay.

La jeune femme ne présente aucune œuvre au Salon de 1875. Ce n'est qu'en 1876 qu'elle revient avec *Le Petit Lever* (Cat. 45.), sous le n°931. Ce tableau y reçoit des critiques favorables, et le peintre et poète Théodore Véron affirme dans son *Salon de 1876 ; mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, que les professeurs de la jeune femme peuvent être fiers de leur élève : « Cette élève distinguée de MM. Chaplin et Manet a cette année un très bon tableau " Le petit lever ", qui brille par la composition spirituelle et la couleur franche. Voici une élève dont MM. Chaplin et Manet ont lieu d'être flattés »¹¹²⁷. Fiers, ils le sont. Le 15 février de l'année suivante, Charles Chaplin écrit à Emmanuel Gonzalès : « *Quant à ma chère élève, dites-lui bien que je l'aime toujours, que je suis toujours à son service et qu'elle me trouvera toujours si peu que je sois bon à quelque chose. Elle est grande fille maintenant, qu'elle marche seule, sans trop regarder ce qui se passe autour d'elle* »¹¹²⁸. Parle-t-il de la vague impressionniste qui emporte ses contemporains ?

Eva Gonzalès n'expose rien au Salon de 1877. En revanche, ses envois au Salon de 1878 sont plus importants qu'à l'accoutumée. La jeune femme y présente deux huiles sur toiles, *Miss et Bébé* (Cat. 63.), n°1046, et *En cachette* (Cat. 62.), n°1047, ainsi que deux pastels, *Le panier à ouvrage* (Cat. 60.), n°3046, et *Pommes d'api* (Cat. 61.), n°3047, représentant un panier de pommes sur une table recouverte d'une nappe blanche, accompagné d'un pot à eau et d'une enveloppe. La satisfaction de certains critiques d'art, tel que Jules-Antoine Castagnary que nous aborderons par la suite, pour l'œuvre *Miss et Bébé*, ne fait pas l'unanimité. En effet Eugène Véron, dans le journal *L'Art*, regrette qu'Eva Gonzalès ait mis tout son talent dans la représentation de la petite fille, en négligeant la gouvernante :

¹¹²⁵ Lettre 19. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 30 mai 1874. Correspondance, p. 42.

¹¹²⁶ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 15.

¹¹²⁷ Théodore VERON, *Le Salon de 1876 ; mémorial de l'art et des artistes de mon temps, op. cit.*, p. 184-185.

¹¹²⁸ Lettre 26. Charles Chaplin à Emmanuel Gonzalès, 15 février 1877. Correspondance, p. 51.

« Mlle Eva Gonzalès se contente d'ébaucher ; il est vrai que ses ébauches sont jolies, par places ; elle a des taches charmantes et des harmonies délicates, mais à côté de cela des étrangetés choquantes. Dans *Miss et Bébé*, Bébé est joli ; l'aspect, à distance, en est satisfaisant et "l'impression" est à peu près complète. Mais Miss est loin d'être au même point. Pendant que Bébé jouit d'un modelé suffisant, Miss reste à l'état de Japonaise en teintes plates. Pourquoi cette partialité à l'égard de Bébé ? »¹¹²⁹.

Les critiques sur les envois d'Eva Gonzalès à ce Salon sont abondantes, mais plutôt indifférentes et ne donnent souvent que de courtes descriptions des œuvres. *L'Artiste* consacre ainsi une longue page aux envois d'Eva et de Jeanne Gonzalès, pour ne finalement donner que de simples descriptions :

« Mlle Eva Gonzalès, Salon de 1878, 1^{er} tableau (huile), plein air, *Miss et Bébé* : Un jardin parisien le matin. Au premier plan, une petite fille de dix à onze ans, sur laquelle veille fort distraitemment une jeune gouvernante (institutrice) indolente, vêtue de rose pâle et coiffée d'un chapeau de paille. Sur son ombrelle qui a glissé à terre et sur le sol tremblent les rayons de soleil qui strient le feuillage. Les figures peintes en plein air dans une demi-teinte très claire s'enlèvent par la lumière douce de la pelouse. Au fond, une légère brume matinale. Impression d'air et de fraîcheur. Eva, G., 2^e tableau (huile), *En cachette* : une jeune fille vêtue de blanc est assise devant un piano et est absorbée dans la lecture d'un volume placé devant son cahier de musique. Sur le piano, des morceaux épars, et un vase rempli de giroflées. Aspect gris et blanc. Très joli tableau. Pastels, 1^{er} pastel, *Pommes d'api* : un panier rempli de pommes d'api. Un verre et une assiette. Difficulté de rendre le brillant du verre et des pommes avec des crayons. 2^e pastel, *Le panier à ouvrage* : une jeune femme en robe écruée avec un panier à ouvrage sur les genoux ; elle est reflétée dans une psyché placée derrière elle. Profil très fin. Observation des valeurs. Distance entre le personnage et le reflet »¹¹³⁰.

Le critique d'art Louis de Fourcaud, dans *Le Gaulois* du 3 juillet 1878, conclut son compte rendu du Salon avec les deux huiles sur toiles d'Eva Gonzalès, qui l'ont particulièrement marqué par leur douceur :

« Et voilà que j'ai fait le tour du domaine de la fantaisie en ce Salon, et que j'ai marqué d'un trait tout ce qui en valait la peine. Deux petits tableaux ont droit à une mention encore : *Miss et Bébé* et *En cachette* de Mlle Eva Gonzalès. Peinture claire et moelleuse, souriante et légère, sans prétention et sans afféterie, où la main d'une femme se sent à la délicatesse du coloris. C'est plaisir pour moi d'achever sur cette aimable impression cette revue d'aimables œuvres, le divertissement des yeux »¹¹³¹.

Au Salon de 1879, Eva Gonzalès expose la toile *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), refusé cinq ans plus tôt, sous le n°1405, et deux pastels, *Portrait de Mlle S.* (Cat. 66.), n°3738, et *Tête d'enfant* (Cat. 74.) (numéro inconnu). *Le Siècle* du 12 mai écrit au sujet de l'agrément de

¹¹²⁹ Eugène VERON, « Le Salon de Paris, 1878 », *L'Art*, t. 14, Paris, A. Ballue, 1878, p. 161-162.

¹¹³⁰ Pierre DAX, « Chronique », *op. cit.*, p. 67.

¹¹³¹ FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 3 juillet 1878, p. 2.

l'huile sur toile : « Mme Eva Gonzalès nous ramène à la réalité la plus moderne avec sa *Loge aux Italiens* »¹¹³². L'écrivain, journaliste et critique d'art Albert Wolff, quant à lui, est plus modéré. Travaillant pour *Le Charivari* et *Le Figaro*, il est connu pour ses articles des plus acerbes sur les impressionnistes. En effet, suite à leur seconde exposition, il affirme :

« Ces soi-disant artistes s'intitulent les intransigeants, les impressionnistes ; ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons et signent le tout. [...] Effroyable spectacle de la vanité humaine s'égarant jusqu'à la démence. [...] Et c'est cet amas de choses grossières qu'on expose en public sans songer aux conséquences fatales qu'elles peuvent entraîner. [...] Ce spectacle est affligeant. »¹¹³³.

Puis, lors de la cinquième exposition en 1880, Wolff les insulte ouvertement en disant d'eux : « On ne contemple que des toiles sans la moindre valeur, œuvres de fous qui prennent des cailloux pour des pierres fines. [...] C'est la prétention dans la nullité. Ni art, ni études, [...] des figures disproportionnées, toujours le même barbouillage vide. Ces hommes-là ne changent pas ; ils ne peuvent rien oublier parce qu'ils n'ont rien appris »¹¹³⁴. Édouard Manet ne porte pas dans son cœur ce journaliste qui fustige la nouvelle peinture. « “Cet animal m'horripile, s'écriait-il souvent, en parlant de Wolff. Il a de l'esprit, dit-on. Je te crois, c'est la boutique à treize sous. Quand il n'y en a plus, il y en a encore. De l'esprit ? Eh bien, ce serait du propre s'il n'en avait pas, puisqu'il en vend »¹¹³⁵, témoigne Antonin Proust. Cet homme, qui a tant critiqué et dénigré les impressionnistes, reconnaît malgré tout au Salon de 1879 le talent d'Eva Gonzalès, et note au sujet d'*Une Loge aux Italiens* : « art impressionniste, mais ne manquant pas de finesse »¹¹³⁶.

La Fondation Custodia conserve les cartes personnelles d'Eva Gonzalès lors de ces deux derniers Salons (Fig. LVI. et LVII.). Ces documents nous montrent qu'après son mariage avec Henri Guérard, la jeune femme continue à peindre et à se présenter sous son nom de jeune fille, comme Berthe Morisot, alors que Marie Bracquemond prendra le nom de son époux.

¹¹³² « L'ouverture du Salon », *Le Siècle*, 12 mai 1879, p. 2.

¹¹³³ Albert WOLFF, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, p. 1.

¹¹³⁴ Albert WOLFF, « Beaux-Arts », *Le Figaro*, 9 avril 1880, p. 1.

¹¹³⁵ Antonin PROUST, *Édouard Manet, souvenirs*, Paris, H. Laurens, 1913, p. 82.

¹¹³⁶ Albert WOLFF, « Le Salon. À voir », *Le Figaro*, 28 mai 1879, p. 2.



Fig. LVI. Carte personnelle d'Eva Gonzalès lors du Salon de 1878. Source : Fondation Custodia, Paris.

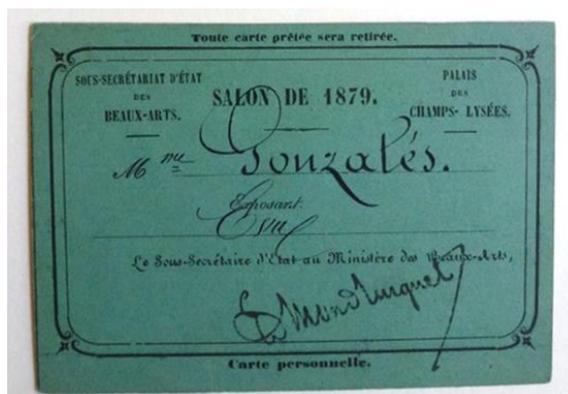


Fig. LVII. Carte personnelle d'Eva Gonzalès lors du Salon de 1879. Source : Fondation Custodia, Paris.

Dès 1876, Édouard Manet signe les lettres qu'il envoie à son élève de l'expression « *l'un de vos admirateurs les plus convaincus* »¹¹³⁷, mais c'est bien le pastel *La demoiselle d'honneur* (Cat. 69.), exposé au Salon de 1880 sous le n°4854, qui retient son attention, celle du public et des critiques de l'époque. Le collectionneur et critique d'art Paul Leroi, dans le journal *L'Art*, écrit au sujet de la double formation d'Eva Gonzalès et de cette œuvre :

« Je suis, avec un plaisir extrême, la renaissance du pastel, cet art si français. [...] Ce n'est point par galanterie que je vous signale d'abord Mme Eva Gonzalès, je lui rends simplement justice. Élève de MM. Chaplin et Manet, elle a résolu le difficile problème d'être aussi séduisante que le premier, tout en restant naïve, et d'emprunter au second ses qualités sans s'approprier aucun de ses défauts. Sa *Demoiselle d'honneur* est un pastel d'un rose symphonique délicieux, d'un faire gras et souple, d'un modelé plein de vie. C'est à la fois très joli, tout à fait charmant et fort artiste »¹¹³⁸.

Philippe de Chennevières, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de juillet 1880, regrette, quant à lui, certains choix du jury dans la section « Dessins », mais tient à sauver certaines œuvres, dont le pastel de la jeune femme, qui, selon lui, est digne d'intérêt : « La tendresse particulière que j'ai pour les dessins me rend sincèrement pénible la médiocrité confuse que je vois, régnant cette année dans les salles surchargées de ce coquet et si intéressant département [...]. Aussi me tarde-t-il d'en sortir, après avoir signalé à la hâte [...] : *La demoiselle d'honneur*, le charmant pastel tout rose de Mme Eva Gonzalès »¹¹³⁹.

¹¹³⁷ Lettre 24. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 27 septembre 1876. Correspondance, p. 49.

¹¹³⁸ Paul LEROI, « Le Salon de 1880, IV, Dessins, aquarelles et pastels », *L'Art, sixième année, t. 3*, Paris, J. Rouam éditeur, juillet-septembre 1880, p. 66.

¹¹³⁹ Philippe DE CHENNEVIERES, « Le Salon de 1880 », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1880, p. 67.

Comme l'évoque Étienne Moreau-Nélaton dans son ouvrage consacré à Édouard Manet, face aux louanges que reçoit *La demoiselle d'honneur* au Salon de 1880, son maître éprouve une grande fierté :

« Depuis son mariage avec Henri Guérard, Eva Gonzalès n'était point perdue pour son maître. Bien au contraire. Lancée comme lui dans le pastel, elle avait exposé au Salon une page du charme le plus délicat, intitulé *La demoiselle d'honneur*. L'objet lui valait un joli succès, dont Manet, en ayant recueilli l'écho, la félicitait de tout son cœur. Il regrettait pour elle la médaille à laquelle elle eût été en droit de prétendre »¹¹⁴⁰.

En effet, le 7 juillet 1880, alors qu'il se trouve à Bellevue, Édouard Manet envoie à Eva Gonzalès la lettre suivante, dans laquelle il lui exprime toute son admiration, mais également le regret qu'elle ait été son élève, car il pense que si elle avait été recommandée par un autre peintre académique, en plus de son premier maître Chaplin, elle aurait certainement reçu une médaille pour cette œuvre :

« Les feuilles sont tous les jours maintenant, pleines de votre éloge, permettez-moi de m'en réjouir aussi, puisque vous avez bien voulu me demander quelques fois conseil, mais il me semble que le succès que vous méritez depuis longtemps s'affirme cette année. Quel malheur que vous ne soyez pas recommandée de quelque Bonnat ou de quelque Cabanel. Vous avez eu trop de courage et cela comme la vertu c'est rarement récompensé »¹¹⁴¹.

Comme l'atteste *Le Gaulois* du 7 juillet 1880, *La demoiselle d'honneur* obtient un tel succès que le tableau est quelques semaines plus tard acheté par l'éditeur du journal *L'Art* : « Nous avons parlé du remarquable pastel d'Eva Gonzalès, *La demoiselle d'honneur*, exposé au dernier Salon. La librairie de *L'Art* vient de l'acheter avec droit de reproduction »¹¹⁴².

Eva Gonzalès ne présente rien au Salon suivant, mais, dans les dernières années de sa carrière, l'évolution de son œuvre vers une peinture plus impressionniste est flagrante aux yeux du public et des critiques. Henri Havard relève ce changement à l'occasion de la présentation du pastel *Au bord de la mer (Honfleur)* (Cat. 88.) au Salon de 1882, n°3279, mais la distingue malgré tout des peintres impressionnistes de son temps :

« Il y a aussi des recherches très marquées de plein air dans le *Au bord de la mer* de Mlle Eva Gonzalès, et même de plein air teinté d'impressionnisme. On n'est pas pour rien élève de Manet. Disons vite toutefois que le goût très délicat de la jeune et gracieuse artiste la met en

¹¹⁴⁰ Étienne MOREAU-NELATON, *Manet raconté par lui-même*, t. 2, op. cit., p. 68-69.

¹¹⁴¹ Lettre 32. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 7 juillet 1880. Correspondance, p. 68-71.

¹¹⁴² « Renseignements », *Le Gaulois*, 7 juillet 1880, p. 4.

garde contre les écarts condamnables auxquels s'abandonnent, hélas ! nombre de ses coreligionnaires et amis. Son pastel de cette année représente une jeune fille vue de dos, appuyée sur le rebord d'une fenêtre et considérant l'océan, a droit à une mention toute spéciale, à cause de la finesse de ton et de l'harmonie contenue qui le distingue »¹¹⁴³.

Depuis 1880, l'artiste ne réalise plus autant d'œuvres qu'auparavant et n'expose que deux toiles au Salon en trois années. Nous verrons par la suite qu'Eva Gonzalès va peu à peu se mettre en retrait de la vie parisienne, de ses divertissements, de ses mondanités et du monde de l'art. Alors que le Salon de 1883 présente son dernier pastel *La modiste* (Cat. 90.), sous le n°2852, Eva Gonzalès meurt quelques jours après le début de l'exposition. « Au Salon de cette année encore, elle a envoyé un fort joli pastel »¹¹⁴⁴, souligne *Le Temps* du 8 mai 1883, tandis que Paul Leroi, dans *L'Art*, conclut avec ces mots : « cette infortunée et charmante jeune femme, Mme Eva Gonzalès, pour qui ce Salon aura été une exposition posthume »¹¹⁴⁵. Cet ultime œuvre témoigne de sa maîtrise de la couleur, mais aussi de l'évolution de sa facture en treize années de carrière et de Salons. Les pastels de ses dernières années la mènent vers une gloire naissante, qui aurait pu se concrétiser si la mort n'était pas venue faucher l'artiste à seulement trente-quatre ans. La Fondation Custodia conserve également la carte d'exposant d'Eva Gonzalès lors de ce Salon (Fig. LVIII).



Fig. LVIII. Carte d'exposant d'Eva Gonzalès au Salon de 1883. Source : Fondation Custodia, Paris.

¹¹⁴³ Henry HAVARD, « Le Salon de 1882, pastels et fusains », *Le Siècle*, 17 juin 1882, p. 1.

¹¹⁴⁴ « Nécrologie », *Le Temps*, 8 mai 1883, p. 3.

¹¹⁴⁵ Paul LEROI, *L'Art, neuvième année, t. 3*, Paris, Librairie de *L'Art*, juillet-septembre 1883, p. 79.

Lorsqu'elle est refusée au Salon, ou qu'elle n'y présente pas d'œuvres, Eva Gonzalès, comme son maître Manet, trouve des alternatives afin de montrer son travail au public et d'être malgré tout jugée par les professionnels de l'art. En décembre 1872, elle reçoit ainsi une Mention Honorable pour *Le Thé* (Cat. 6.) présenté à l'Exposition universelle de Lyon. Deux ans plus tard, pendant l'été 1874, après le refus du jury du Salon de mai d'exposer *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), Eva Gonzalès présente sa toile au Salon triennal de Gand, en Belgique, exposition semblable au Salon annuel à Paris. L'écrivain et critique d'art belge Camille Lemonnier, qui dirige le journal *L'Art universel* entre 1873 et 1876, revient, dans une lettre écrite le 4 juillet 1874, sur le succès de l'œuvre d'Eva Gonzalès en Belgique : « *Chacun s'émerveille de trouver dans une très jeune artiste tant de tempérament, une si extraordinaire vision du monde réel, une virtuosité si présente et des qualités que, tout en la rangeant dans l'école de Manet, ils tendent par certains côtés supérieurs au maître même* »¹¹⁴⁶. À la fin de l'année 1874, lors des Expositions internationales de Londres, Eva Gonzalès présente pour la France, deux toiles, *Le Thé* et *Prélude*, œuvre aujourd'hui disparue. Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons nous apprennent que quelques mois plus tard, le 14 juillet 1875, « Eva Gonzalès reçoit une lettre du ministère de l'Agriculture et du Commerce, commission supérieure des expositions internationales, lui demandant de bien vouloir venir “retirer une médaille de l'Exposition internationale de Londres” »¹¹⁴⁷. En effet, la jeune femme reçoit une distinction pour l'une des deux œuvres exposées quelques mois plus tôt, comme l'attestent les « Informations » du *Figaro* du 21 août 1875 : « Le comité de l'Exposition internationale de Londres vient de décerner une médaille à Mlle Eva Gonzalès, fille de notre confrère E. Gonzalès, pour le tableau qui avait attiré l'attention des connaisseurs à cette exposition. Le jury de la section française lui a accordé la même distinction »¹¹⁴⁸. En 1882, elle présente ses œuvres à l'occasion de l'exposition de la revue *L'Art* dans les galeries de l'Opéra : « Nous avons remarqué enfin les pastels de Mlle Eva Gonzalès, d'une élégance féminine bien charmante »¹¹⁴⁹, relate René Maizeroy dans le *Gil Blas* du 24 janvier. Enfin, quelques mois plus tard, la jeune femme expose aux côtés de sa sœur à l'Exposition spéciale des œuvres des artistes femmes, au Cercle artistique et littéraire du 7 rue Volney, à Paris¹¹⁵⁰. Émile Blémont, dans le journal *Beaumarchais*, écrit au sujet des œuvres envoyées par Eva

¹¹⁴⁶ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 16.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁴⁸ Gaston VASSY, « Informations », *Le Figaro*, 21 août 1875, p. 3.

¹¹⁴⁹ René MAIZERROY, « Les expositions de l'art », *Gil Blas*, 24 janvier 1882, p. 3.

¹¹⁵⁰ I. B. 2. Dans les pas de son aînée, la carrière artistique de Jeanne Gonzalès, p. 97.

Gonzalès à l'occasion de cette exposition : « Les deux envois de Mme Eva Gonzalès : *La Toilette* et *Modiste* sont d'une modernité bien originalement rendue »¹¹⁵¹.

Comme Manet, Eva Gonzalès souhaite donc parvenir au succès par la voie officielle du Salon – ou d'expositions officielles concurrentes – et bien qu'ils essuient tous deux des refus, ils persistent à y diffuser leurs œuvres, afin qu'elles soient jugées par des professionnels de l'art, en refusant, parallèlement, de participer aux expositions impressionnistes organisées par leurs amis. Paradoxalement, la jeune femme sera souvent soutenue par les défenseurs et promoteurs de cette peinture moderne et des peintres impressionnistes.

¹¹⁵¹ Émile BLEMONT, « Beaux-Arts. Exposition spéciale des artistes femmes », *Beaumarchais*, 2 avril 1882, p. 6.

2. L'appui des défenseurs et promoteurs de la peinture moderne.

Aux côtés d'hommes de lettres illustres qui assistent à la rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès en janvier 1885, tels que Stéphane Mallarmé, Paul Meurice, Ernest et Alphonse Daudet ou Antonin Proust, des journalistes, écrivains et critiques d'art, qui lui ont consacré des lignes dans leurs articles, répondent aussi présents à l'évènement. Y sont aperçus Philippe Burty, Octave Mirbeau ou encore Émile Zola. D'autres, qui ne sont pas cités dans l'article de Paul Ferronnays¹¹⁵², ont également défendu Eva Gonzalès avec ferveur. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer Zacharie Astruc et Jules-Antoine Castagnary.

C'est davantage par la lecture des articles de cette époque que par les références à Eva Gonzalès dans les ouvrages récents, que nous avons pu découvrir et constater la notoriété qu'elle avait au sein des défenseurs des artistes modernes et de l'impressionnisme. En effet, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de décembre 1907, Roger Marx affirme : « En dehors de cette sympathie divinatrice, l'impressionnisme naissant n'a pas été sans obtenir l'appui des juges à l'esprit libre pourvus de quelque crédit : Duranty, Castagnary, Burty, Chesneau, pour ne citer que ceux-là, lui furent d'emblée favorables »¹¹⁵³.

Des écrivains comme Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Joris-Karl Huysmans ou Octave Mirbeau, ainsi que des critiques d'art soutiennent la peinture moderne, militent vaillamment contre le rire de la foule, le mépris des artistes en place et le refus continu des Salons d'exposer des toiles résolument contemporaines. L'historien d'art Denys Riout, en 1989, dans son anthologie *Les Écrivains devant l'impressionnisme*¹¹⁵⁴, rassemble les textes de vingt-deux écrivains et critiques d'art, textes pour la plupart rédigés entre 1874 et 1886. Ceux-ci, tournés vers la modernité, font l'éloge des artistes impressionnistes, cherchant à représenter le monde contemporain, la réalité quotidienne, à dépeindre les choses et les êtres tels qu'ils sont perçus, à représenter la campagne et la ville dans leur apparence immédiate. Tous reconnaissent l'importance du plein air, du contact direct avec le sujet, avec la vraie lumière du jour, et

¹¹⁵² Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *op. cit.*

¹¹⁵³ Roger MARX, « Les femmes peintres et l'impressionnisme », *op. cit.*, p. 496.

¹¹⁵⁴ Denys RIOUT, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, *op. cit.*, 1989.

saluent l'éclaircissement de la palette de ces peintres. Ces journalistes et critiques d'art qui défendent les artistes impressionnistes vont également apporter leur soutien à Eva Gonzalès. En effet, dès sa première participation au Salon de 1870, « les troupes de choc de la critique ripostent avec énergie. Duranty, Burty, Zacharie Astruc s'étonnent d'un pareil coup d'éclat venant d'une jeune fille de vingt ans. Elle éclipse à leurs yeux les vedettes habituelles du Salon, ses illustres aînées Rosa Bonheur, Henriette Brown, Marie Collard, Nelly Jacquemard »¹¹⁵⁵, affirmera Claude Roger-Marx.



**Fig. LIX. Édouard Manet, *Portrait de Zacharie Astruc*, 1866, huile sur toile, 90 x 116 cm, Kunsthalle, Brême. © Kunsthalle Bremen, Der Kunstverein in Bremen
Photo : Lars Lohrisch.**

Zacharie Astruc (1835-1907) est l'un des premiers à soutenir Eva Gonzalès. À la fois sculpteur, peintre, compositeur, poète et journaliste, Astruc est un artiste éclectique qui défend chaleureusement l'impressionnisme, auquel appartiennent ses plus proches amis. Il avance d'ailleurs en 1860 : « L'avenir appartient donc tout entier à la nouvelle génération, celle-ci aime la vérité et lui consacre toute sa flamme »¹¹⁵⁶. Ami d'Édouard Manet, ce dernier le peint

¹¹⁵⁵ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 5.

¹¹⁵⁶ Zacharie ASTRUC, *Le Salon intime, exposition du boulevard des Italiens*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 108.

en 1866¹¹⁵⁷ (Fig. LIX.), assis dans un fauteuil, la main droite rentrée dans son gilet. Astruc s'accoude à une table recouverte d'un tissu à motifs sur lequel un verre, un citron coupé et plusieurs livres et cahiers composent une véritable nature morte. À l'arrière-plan, une femme, vue de dos, se penche à une fenêtre. Un rocking-chair et une plante en pot apparaissent à côté d'elle. Cette toile n'est pas la seule œuvre pour laquelle Manet prend son ami Zacharie Astruc comme modèle. Celui-ci apparaît également dans *La Musique aux Tuileries* (Fig. 231.), assis sur une chaise, à gauche, derrière la jeune femme en coiffe bleue et robe jaune, puis dans *La leçon de musique*¹¹⁵⁸, jouant de la guitare, certainement en compagnie de son épouse, qui lui lit la partition. Connaissant très bien l'Espagne, Astruc est à l'origine du séjour de Manet à Madrid en 1865, pour lequel il lui trace un itinéraire des grandes peintures et architectures à ne pas manquer. Il guide également Berthe Morisot et sa sœur Yves Gobillard lors de leur séjour à Madrid en 1872, l'année même où Astruc y fonde le journal *L'Espagne nouvelle*. Comme le souligne Sophie Monneret, c'est grâce à Astruc que Manet aurait rencontré certains de ses amis : « Toujours prêt à rendre service, Astruc n'a de cesse de mettre en relation les uns avec les autres, ceux qu'il admire, et c'est par son intermédiaire que Monet et Zola rencontrent Manet »¹¹⁵⁹. Membre du groupe des Batignolles, Fantin-Latour le représente posant pour Manet dans *Un atelier aux Batignolles* (Fig. 316.). Fréquentant quotidiennement le Café Guerbois, puis la Nouvelle Athènes, Astruc est l'un des fondateurs de la Société anonyme des artistes-peintres, sculpteurs, graveurs. Il participe à leur première exposition en 1874 chez Nadar en présentant plus d'une dizaine d'œuvres.

Mais Zacharie Astruc est davantage connu pour ses critiques artistiques que pour son travail de sculpteur et de peintre. Fervent partisan d'un renouveau dans la peinture de son temps, défenseur des artistes impressionnistes, aux côtés desquels il expose, ami proche d'Édouard Manet, auquel il prête son visage pour plusieurs œuvres, Astruc se doit de soutenir l'unique élève de celui-ci. Dans *L'Écho des Beaux-Arts* du 26 juin 1870, il signale le succès obtenu par Eva Gonzalès pour sa première participation au Salon, décrit les œuvres présentées, et lui conseille de rester une artiste moderne, sans tomber dans la facilité des peintures académiques :

« J'aurais récompensé des deux mains Mlle Eva Gonzalès. C'est une nouvelle venue, mais elle a tout l'attrait et le brio d'une véritable *prima dona*. J'ai entendu un peintre d'esprit lui

¹¹⁵⁷ Fig. 242. Édouard Manet, *Portrait de Zacharie Astruc*, 1866. Annexes, p. 361.

¹¹⁵⁸ Fig. 257. Édouard Manet, *La leçon de musique*, 1870. Annexes, p. 376.

¹¹⁵⁹ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 18.

dire : “Vous avez donc du talent mademoiselle ?” ce qui signifiait clairement : vous ferez donc quelque chose de vous-même ? Elle possède en effet un art bien primesautier : esprit de touche, élégance des formes, sévérité et vivacité du rendu, expression de vie, élégance du dessin et franchise de ton. N’est-ce pas là un joli appoint d’intelligence ? Si elle marche de ce pas, elle sera une très remarquable femme peintre. La critique ne tardera pas à la traiter en garçon. On lui dira avec esprit : Monsieur Eva. J’ai la plus grande confiance en son avenir, et je suis sûr qu’elle doit donner à ses toiles quelque chose de sa merveilleuse beauté personnelle. Le petit clairon est une figure heureusement posée ; la tête a beaucoup de vivacité, une extrême finesse de modelé. Quant à la *Passante* [...], je déclare ce tableau lilliputien tout-à-fait exquis ; on ne peut rien imaginer de plus charmant. Regardez la tête si claire et si animée, coiffée de son petit toquet à plumes de paon. Vous serez séduit. Le pastel, représentant une tête de jeune fille, doit faire sourire de plaisir l’ombre du vieux Latour, tant il est frais, piquant, agréable aux yeux, bien dessiné, peint d’une couleur agréable. Allons ! mon cher peintre (au figuré !), la gloire vous sourit : ne lui soyez pas indifférente et souvenez-vous qu’Eva fut le nom de la première femme. Créez-nous le paradis – et sachez vous y tenir en souveraine, sans jamais oublier que le serpent, appelé du beau nom de *chic*, représente la funeste diplomatie des huiles »¹¹⁶⁰.



Fig. LX. Étienne Carjat, *Philippe Burty*, 10 février 1873, dans *Recueil de photographies d’Étienne Carjat*, BnF, Paris, 1860-1894, p. 11. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PET FOL-EO-50 (1).

Philippe Burty (1830-1890)¹¹⁶¹ (Fig. LX.), que nous avons plusieurs fois évoqué au fil de cette étude par ses activités d’amateur d’art japonais et de défenseur de l’estampe originale, soutient lui aussi l’œuvre d’Eva Gonzalès. Historien de l’art, romancier et collectionneur,

¹¹⁶⁰ Zacharie ASTRUC, « Le Salon », *L’Écho des Beaux-Arts*, 26 juin 1870, p. 2.

¹¹⁶¹ Gabriel P. WEISBERG, *The Independent Critic : Philippe Burty and the visual arts of mid-nineteenth century France*, New-York, Peter Lang, 1993.

Burty est une personnalité influente de la seconde moitié du XIX^e siècle, et l'un des plus fervents appuis des impressionnistes. Antonin Proust, dans son ouvrage sur Édouard Manet, déclare d'ailleurs à son sujet :

« À propos de Burty, je crois qu'il est juste de dire que son esprit d'initiative a rendu à l'art les plus réels services. Joignant un goût très sûr à une ardeur de polémiste qui se traduisait par des pages de presse conduites avec un véritable talent de lettré, il a ouvert à ses contemporains des horizons qui leur étaient presque inconnus. C'est lui qui s'est fait l'un des premiers apôtres de l'art japonais »¹¹⁶².

Philippe Burty collabore, en tant que critique d'art, à divers journaux, parmi lesquels *L'Art au XIX^e siècle*, la *Gazette des Beaux-Arts*, *La Presse*, *La Liberté*, *Le Rappel*, mais aussi *La République française*. C'est sans doute en travaillant pour ces journaux qu'il rencontre Emmanuel Gonzalès et Henri Guérard, dont il devient l'ami. Familier, comme Zacharie Astruc, du Café Guerbois et de la Nouvelle Athènes, Burty défend Manet dans ses articles dès 1864, et loue, en 1872, son « système qui consiste à saisir la vie dans sa palpitation, le jour dans son coup de lumière, l'attitude dans son naturel »¹¹⁶³. Il soutient alors la création de la Société anonyme des artistes-peintres, sculpteurs, graveurs, et persuade ses amis, tel Félix Bracquemond, de s'associer à leurs manifestations, dont il écrit l'une des préfaces des catalogues de vente, comme l'atteste Sophie Monneret : « L'année suivante, Burty écrit la préface du catalogue de la vente impressionniste à Drouot, insistant sur "la recherche technique des effets de paysage sans les artifices des repoussoirs ou des épisodes vulgaires, la préférence pour les tons clairs et hardis ; la suppression du détail au profit des masses" »¹¹⁶⁴. Aimant particulièrement les œuvres de Degas et de Manet, Philippe Burty défend son élève dans le journal *Le Rappel* dès sa première participation au Salon de 1870. Comme nombre de critiques de l'époque, il reconnaît dans l'*Enfant de troupe* (Cat. 13.) l'influence de Manet et non celle de Chaplin, et vante les talents de pastelliste de la jeune artiste :

« Mlle Eva Gonzalès se déclare au livret élève de M. Chaplin. À regarder son *Enfant de troupe*, on la jugerait plutôt élève de M. Édouard Manet, qui, ainsi que nous l'avons dit dans un précédent article, l'a peinte, vêtue de blanc et assise à son chevalet. Si je ne craignais de blesser la susceptibilité de l'artiste qui me semble lui donner des conseils, je louerais dans cette excellente étude, à mérites égaux, un dessin exact et une couleur très juste. La singulière organisation de Mlle Eva Gonzalès pour l'originalité fine du ton, est encore très sensible dans un *Portrait de jeune femme* que l'on rencontre dans la galerie des pastels.

¹¹⁶² Antonin PROUST, *Édouard Manet, souvenirs*, op. cit., p. 66-67.

¹¹⁶³ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, op. cit., p. 85.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

Depuis le XVIII^e siècle, depuis les portraits de la vénitienne Rosalba Carriera¹¹⁶⁵, qui firent tourner la tête à toute la haute société et même à l'Académie d'alors, je n'ai rien vu de plus léger, de plus fin, de plus doux ; rien enfin qui rappelle mieux ce qui semble être l'essence même du pastel, la poussière de l'aile du papillon »¹¹⁶⁶.

Deux ans plus tard, lors du Salon de 1872 pour lequel Eva Gonzalès présente *L'Indolence* (Cat. 26.) Philippe Burty loue à nouveau l'œuvre de la jeune femme, la comparant à une digne élève de Goya, comme le rapporte Claude Roger-Marx : « L'allure est toute simple, écrit Burty, et c'est la vraie lumière de l'extérieur qui détermine les reflets, les baigne, les colore. Goya eût signé un satisfecit ». Citer Goya c'était évoquer en quoi s'apparentait au *Balcon* cette composition unissant à une évocation d'extérieur la vie d'une chambre habitée »¹¹⁶⁷. Proche d'Édouard Manet, de Henri Guérard et d'Emmanuel Gonzalès, nous verrons par la suite que la famille d'Eva Gonzalès fera appel à Philippe Burty pour la préface du catalogue de l'exposition rétrospective des œuvres de l'artiste disparue dans les salons de *La Vie moderne* en 1885.



Fig. LXI. Étienne Carjat, Jules-Antoine Castagnary, dans *Recueil de Célébrités du XIX^e siècle*, BnF, Paris, 1860-1880, 6^e photographie. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 4-NA-109 (7).

¹¹⁶⁵ Rosalba Carriera (1675-1757) est une peintre vénitienne, qui lança la mode du pastel en France, lors de son passage à Paris en 1720. Les dames de la haute société se « bousculaient » pour avoir leur portrait au pastel de cette artiste. Celle-ci fut reçue à l'Académie royale de peinture et de sculpture en février 1721.

¹¹⁶⁶ Philippe BURTY, « Le Salon », *Le Rappel*, 15 juin 1870, p. 3.

¹¹⁶⁷ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 13-14.

Critique d'art et journaliste au *Siècle*, dirigé par le parrain d'Eva Gonzalès Philippe Jourde, Jules-Antoine Castagnary (1830-1888)¹¹⁶⁸ (Fig. LXI.) est celui qui défend le plus, année après année, l'œuvre de la jeune femme dans ses comptes rendus des Salons, auxquels il s'adonne de 1857 à 1879. Castagnary adhère très tôt au réalisme, auquel il préfère toutefois le terme « naturalisme », comme le souligne Viviane Alix-Leborgne dans son livre : « Il expose sa théorie de la peinture moderne dite réaliste, qu'il baptisera bientôt du nom de naturalisme »¹¹⁶⁹. Castagnary vante les œuvres de Corot, Rousseau et Daubigny, avant de devenir le fervent défenseur et l'ami de Gustave Courbet. Dans son compte rendu du Salon de 1866, il déclare au sujet de cette peinture : « C'en est fait, la peinture d'imagination et la peinture de style cèdent le pas à la peinture rationnelle, expression directe de la Nature et de la Vie, représentation exacte de la société qui nous entoure et des mœurs qui la caractérisent »¹¹⁷⁰. Il va de soi que les œuvres des artistes modernes, comme Manet, mais également des futurs impressionnistes, comme Pissarro et Monet, attirent particulièrement Castagnary. À ce même Salon, il exprime ainsi sa bienveillance pour leur travail : « J'ai tout donné à Courbet, parce que plaider la cause de Courbet, c'est plaider en même temps la cause de ceux qui l'entourent, et de toute la jeunesse idéaliste et réaliste [...], qui vient après lui : Millet, Bonvin, Ribot, Vollon, Roybet, Duran, Legros, Fantin, Monet, Manet, Brigot »¹¹⁷¹. Deux ans plus tard, s'indignant que les peintres de la nouvelle génération, les futurs impressionnistes, essuient des refus au Salon ou, au contraire, soient reçus mais très mal placés dans les salles d'exposition, Castagnary affirme :

« Un gage certain de notre triomphe, c'est que nos bataillons se renforcent chaque jour et que la jeunesse arrive à nous, une jeunesse qu'on ne désarçonnera plus, puisque maintenant elle a conscience de sa destinée et possède la formule vraie de ses aspirations. Croyez-vous que Degas ne se relèvera pas de l'échec qu'il vient de subir ? Croyez-vous que Renoir ne gardera pas rancune de l'injure qui lui a été faite ? [...] Les forts persistent toujours. Est-ce que Courbet n'a pas persisté ? Est-ce que Manet n'a pas persisté ? »¹¹⁷².

Les opinions esthétiques de Castagnary préparent ainsi le terrain à la légitimité de la démarche impressionniste. Soutenant Manet et ses amis, c'est sans surprise que le critique d'art défend l'œuvre d'Eva Gonzalès, qui les fréquente. En 1870, lors de son premier Salon, il voit en cette jeune femme une artiste prometteuse, bien qu'il lui reproche l'influence de

¹¹⁶⁸ Viviane ALIX-LEBORGNE, *Castagnary, un homme de la Saintonge*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2015.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁷⁰ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1866 », *Salons, t. 1, 1857-1870, op. cit.*, p. 225.

¹¹⁷¹ *Ibidem*, p. 240.

¹¹⁷² Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1868 », *Salons, t. 1, 1857-1870, op. cit.*, p. 313.

Manet sur sa palette sombre et son manque de demi-tons dans l'*Enfant de troupe* (Cat. 13.).

Pour corriger ces défauts, il lui recommande de peindre en plein air :

«Mlle Eva Gonzalès, qui aborde l'exposition pour la première fois, paraît aussi très heureusement douée. Elle a le sentiment de la vie et l'intuition de ce que doit être l'art. Sa *Passante*, petite dame brune qui marche en rajustant ses gants, est d'un mouvement aussi juste que naturel. Mais l'*Enfant de troupe* debout, trompette en main et bonnet de police en tête, est un morceau plus important, qui présage on ne peut mieux pour l'avenir. Le visage est fort bien modelé, la pose et l'expression sont celles qui conviennent. Que reprocherai-je à ce petit homme ? D'être insuffisamment construit. Son bras gauche est mal attaché à l'épaule, ses mains ne sont pas assez fermement indiquées. Mais ce sont là des insuffisances de dessin que le travail et l'âge corrigent. Ce qui est le plus pressé pour Mlle Gonzalès, c'est qu'elle laisse à M. Manet ses défauts. Elle fait un peu noir et incline, comme cet artiste, à supprimer les demi-teintes. C'est là une pente périlleuse, au bas de laquelle il y a non pas la pratique sincère de l'art, mais une manière. Pour y couper court, la première recette ce serait de supprimer les fonds et de peindre au grand air, sous la belle et vraie lumière du ciel »¹¹⁷³.

Lors du Salon de 1872, où Eva Gonzalès présente *L'Indolence* (Cat. 26.) et *La Plante favorite* (Cat. 27.), Castagnary reconnaît le talent de la jeune artiste pour la couleur, et lui prédit un avenir des plus glorieux si celle-ci continue à travailler assidûment. À la manière de son article sur le Salon de 1870, le journaliste donne une fois de plus des recommandations à la jeune femme, lui conseillant de soigner son dessin et de créer son propre système de coloration en peinture, tel qu'il apparaît déjà dans ses pastels :

« Près du tableau de M. Fantin-Latour se trouve *L'Indolence*, de Mlle Eva Gonzalès, toile remarquable par la simplicité de la composition et l'harmonie de la couleur. Ces deux qualités dénotent des dons précieux ; si, comme elle paraît le faire, Mlle Gonzalès continue à travailler, il n'est pas douteux qu'elle ne prenne rang parmi nos artistes les plus distingués. Soigner son dessin, et se créer un système de coloration plus personnel, telles me paraissent devoir être ses deux préoccupations immédiates. Il lui sera d'autant plus facile de faire des progrès dans ce sens, que déjà je les trouve en voie de réalisation dans la *Plante favorite*, petit pastel délicieux, qui sans contredit est le meilleur de tous ceux exposés »¹¹⁷⁴.

Le conseil donné par Castagnary de sortir peindre en plein air, Eva Gonzalès le suit lors d'un séjour à la campagne. Il en résulte *Les Oseraies (Ferme en Brie)* (Cat. 31.), exposé au Salon des Refusés en 1873. Cette année-là, le critique d'art s'indigne contre le nombre conséquent de refus par le jury du Salon officiel, poussant l'organisation d'un Salon des Refusés, qu'il n'apprécie guère :

¹¹⁷³ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1870 », *op. cit.*, p. 1.

¹¹⁷⁴ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1872 », *Le Siècle*, 1^{er} juin 1872, p. 2.

« Très partisan des expositions libres, je le suis médiocrement des expositions de refusés. On va comprendre pourquoi. Dans les expositions libres, l'artiste se présente avec tous ses moyens ; louange ou blâme, le jugement qu'il provoque est spontané ; entre le public et l'œuvre, le souvenir d'aucune décision hostile, d'aucun verdict flétrissant, ne s'interpose ; la renommée du justiciable est intacte et l'appréciation du juge reste dégagée de toute fâcheuse influence. Dans les expositions de refusés, il est loin d'en être de même. L'artiste a déjà comparu devant un tribunal prétendu compétent et il a été condamné »¹¹⁷⁵.

Parmi la description des œuvres exposées au Salon des Refusés, Castagnary se réjouit de voir Eva Gonzalès suivre ses conseils en peignant en extérieur, et s'offusque du refus du jury : « Les *Oseraies*, de Mlle Eva Gonzalès, prouvent quel sentiment cette jeune artiste a de la couleur. C'est du plein air et de la vraie lumière. Il faut relever çà et là quelques négligences de dessin ; mais la tonalité est si juste, et la composition fait si bien tableau, qu'un refus reste tout à fait inexplicable »¹¹⁷⁶.

Le critique d'art loue à nouveau le talent de coloriste d'Eva Gonzalès lors du Salon de 1874, pour lequel elle présente *La Nichée* (Cat. 40.) :

« Prolongeons notre station devant le charmant tableau de genre de Mlle Eva Gonzalès : une jeune fille en peignoir rose, qui est assise devant sa toilette et regarde une *nichée* de petits chiens grouillant dans une corbeille à terre. C'est blond, lumineux et d'une harmonie toute séduisante. Mlle Eva Gonzalès a une éducation de coloriste, cela se voit tout d'abord. Elle a en outre un sentiment distingué des choses, qu'elle met dans chacune de ses productions. Rien de vulgaire jamais, ni de maniéré : la grâce même dans sa simplicité et son naturel. Ce sont là des qualités heureuses, qui ne peuvent manquer d'aboutir aux meilleurs résultats »¹¹⁷⁷.

Cette même année, il dit du *Chemin de fer* (Fig. 260.) de son maître Manet qu'il est « si puissant de lumière, si distingué de ton, et où un profil perdu gracieusement indiqué, une robe de toile bleue modelée avec ampleur, [lui] font passer sur l'inachevé des figures et des mains »¹¹⁷⁸. Soutenant depuis maintenant de longues années le peintre, Castagnary réclame au Salon suivant, alors que Manet expose *Argenteuil* (Fig. 270.), une médaille pour cet artiste de la modernité, qui a révolutionné l'art de son temps : « Et Manet, car enfin j'arrive à lui, est-ce qu'il n'a pas mérité des médailles depuis le temps qu'il expose ? Il est chef d'école et exerce une influence incontestable sur un certain groupe d'artistes. Par ce fait même, sa place est marquée dans l'histoire de l'art contemporain »¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁵ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Le Salon des Refusés », *Salons, t. 2, 1872-1879, op. cit.*, p. 62.

¹¹⁷⁶ Jules-Antoine CASTAGNARY, *Salons, t. 2, 1872-1879, op. cit.*, p. 69.

¹¹⁷⁷ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1874 », *Le Siècle*, 26 mai 1874, p. 1.

¹¹⁷⁸ Jules-Antoine CASTAGNARY, *Salons, t. 2, 1872-1879, op. cit.*, p. 118.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 178.

Un an plus tard, Castagnary vante le talent d'Eva Gonzalès pour *Le petit lever* (Cat. 45.) et ses fines représentations d'objets et accessoires relevant de la toilette, ajoutant qu'il s'agit jusqu'ici de la meilleure œuvre qu'il ait vue de la jeune femme : « La toilette, la glace, les flacons, tous les détails de cet intérieur féminin sont touchés avec précision et finesse. Les mouvements des figures sont justes. Tout l'ensemble est d'une harmonie charmante. Jamais la jeune artiste n'avait encore fait mieux »¹¹⁸⁰.

Le critique d'art continue à soutenir Eva Gonzalès quand son art prend timidement le tournant de l'impressionnisme, évoluant vers une représentation rapide et éphémère des choses, tel qu'on peut l'observer dans des œuvres comme *Miss et Bébé* (Cat. 63.) ou *En cachette* (Cat. 62.), exposées au Salon de 1878 : « *Miss et Bébé, En cachette* de Mlle Eva Gonzalès, rentrent dans cette façon de comprendre la nature par aspects rapides. Ce sont des notes extrêmement séduisantes et qui retiennent le regard par des harmonies d'une délicatesse extrême »¹¹⁸¹.

Tout au long de ses Salons, qui s'arrêtent en 1879, Castagnary cherche à légitimer la peinture moderne de Manet et des artistes impressionnistes. Soutenant chaque année l'œuvre d'Eva Gonzalès depuis sa première participation au Salon, il la place donc au rang de ces peintres qu'il défend, et auxquels il consacre un plaidoyer lors du Salon de 1876 :

« Manet sait ce qu'il vaut, il sait qu'il est un artiste original et fort. Sa manière ne vous convient pas ; c'est possible ; mais elle est à lui et il la garde. Ce n'est pas une raison pour lui interdire le pain et le sel de la publicité. M. Manet est d'ailleurs de ces peintres qu'on ne refuse pas. [...] Forcer tout un groupe d'artistes à s'abstenir du Salon, comme ont fait les peintres qui, le mois dernier, exposaient chez Durand-Ruel, n'est pas non plus une bonne chose. [...] Les personnes qui sont allées chez Durand-Ruel, qui ont vu les paysages si justes et si vibrants de MM. Claude Monet, Pissarro, Sisley, les portraits si fins et si vifs de M. Renoir ou de Mlle Morisot, les intérieurs si pleins de promesses de M. Caillebotte, les superbes études chorégraphiques de M. Degas, ne le mettent pas en doute. Pour ces peintres, le plein air est une délectation, la recherche des tons clairs et l'éloignement du bitume un véritable article de foi. Il serait donc nécessaire qu'ils fussent au Salon »¹¹⁸².

Octave Mirbeau (1848-1917)¹¹⁸³ (Fig. LXII.) est également un romancier, critique dramatique et critique d'art apprécié et reconnu par les avant-gardes littéraires et artistiques. Il soutient lui aussi l'œuvre d'Eva Gonzalès et lui rendra un vibrant hommage deux ans après sa mort, lors

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 274.

¹¹⁸¹ Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1878 », *Le Siècle*, 22 juin 1878, p. 2.

¹¹⁸² Jules-Antoine CASTAGNARY, *Salons, t. 2, 1872-1879, op. cit.*, p. 213-214.

¹¹⁸³ Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques, t. 1 et 2, op. cit.* / Pierre MICHEL, *Les Combats d'Octave Mirbeau, op. cit.* / Octave MIRBEAU, *Correspondance Générale, t. 1, op. cit.*

de l'exposition rétrospective de ses œuvres. Mirbeau collabore à de nombreux journaux, parmi lesquels *La France*, *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Gil Blas*, *L'Illustration* ou encore *L'Écho de Paris*, dans lesquels, parfois sous le pseudonyme du Tout-Paris, il mène des combats politiques, éthiques et esthétiques, et où il « joue un rôle essentiel comme critique en venant se joindre [...] aux premiers défenseurs des impressionnistes, pourfendant alors les peintres académiques »¹¹⁸⁴, souligne Sophie Monneret.

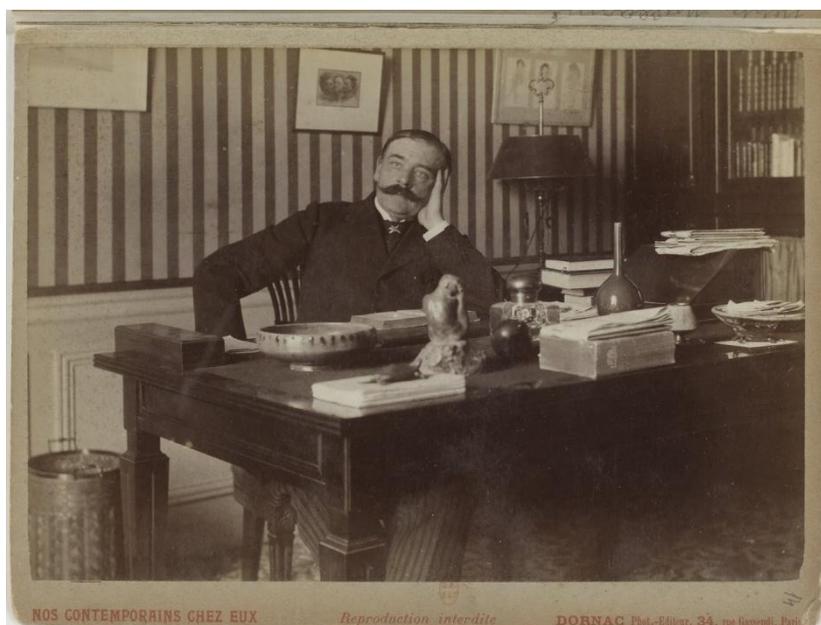


Fig. LXII. Dornac, Octave Mirbeau, dans *Nos contemporains chez eux*, BnF, Paris, 1887-1917, F. 14. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 4-NA-102 (2).

Octave Mirbeau n'est bien sûr pas le premier à soutenir ces artistes en fustigeant le Salon, mais il est certainement l'un des plus engagés dans sa tentative de les faire passer de la marginalité à la célébrité, de les imposer à une opinion récalcitrante, en faisant partager à ses lecteurs dans la presse l'émerveillement qu'il éprouve devant leurs toiles. Ainsi, en 1887, lors de l'Exposition internationale de la rue de Sèze, où, dans la galerie Georges Petit, ces peintres exposent leurs œuvres, Octave Mirbeau ne manque pas de vanter leur talent :

« Quand on est allé au Salon, dans ces stupéfiantes halles où l'art de nos modernes gloires honteusement s'étale en son orgueilleuse impuissance et son infâme médiocrité, on éprouve, à se trouver dans les galeries de M. Georges Petit, au milieu de belles œuvres d'artistes aimées, comme un inexprimable soulagement. [...] L'Exposition internationale compte déjà six années d'existence, et jamais elle ne fut plus imposante et significative qu'aujourd'hui,

¹¹⁸⁴ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 533.

avec MM. Whistler, Claude Monet, Auguste Rodin, Cazin, Renoir, Sisley, Pissarro, Mme Berthe Morisot [...]. On peut étudier là – et c’est ce qui fait le charme rare de cette Exposition – les mêmes nobles efforts, les mêmes préoccupations hautaines, les mêmes recherches passionnées, les mêmes fières hardiesses dans les tempéraments d’artistes les plus différents. C’est vraiment – malgré l’absence regrettable de M. Puvis de Chavannes et de M. Degas – la manifestation la plus intéressante et la plus complète que nous ayons eue, jusqu’ici, de l’art indépendant »¹¹⁸⁵.

Mirbeau est un ami proche et fervent défenseur d’Auguste Rodin, de Camille Pissarro, mais aussi de Claude Monet, « qui va devenir son “dieu” en même temps que son plus fidèle ami »¹¹⁸⁶, écrit Pierre Michel dans son ouvrage sur l’auteur. Mirbeau déclare d’ailleurs au sujet de l’artiste : « Avec M. Whistler, le peintre qui m’étreint le plus, qui me subjugue, qui me donne des sensations non encore goûtées en art, c’est M. Claude Monet. [...] Jamais la nature ne trouva un interprète aussi éloquent, aussi prestigieux [...]. On reste confondu d’admiration, d’émotion, de respect, devant ces œuvres formidables »¹¹⁸⁷. Intersesseur incontournable auprès du public pour les artistes de son temps, Octave Mirbeau ne fait pas que les défendre dans les journaux de l’époque, il collectionne également leurs œuvres. Cette collection, qui a été vendue par son épouse en 1919, deux ans après sa mort, comprend autant de Cézanne que de Gauguin, de Van Gogh, de Monet, de Berthe Morisot, de Pissarro, de Renoir, de Rodin ou encore de Camille Claudel¹¹⁸⁸.

Les critiques d’Octave Mirbeau et ses articles sur l’art ont été recueillis dans ses *Combats esthétiques*, parus à la Librairie Séguier en 1993. Parmi ceux-ci, plusieurs pages retiennent notre attention¹¹⁸⁹. Il s’agit de l’article qu’il rédige sur Eva Gonzalès lors de l’exposition rétrospective de ses œuvres en 1885 dans les salons de *La Vie moderne*, et qu’il publie le 17 janvier de la même année dans le journal *La France*. Il y applaudit le choix d’organiser une exposition indépendante pour promouvoir l’œuvre de cette artiste disparue, et dans laquelle le talent, le génie et l’évolution de l’art sont visibles :

« J’applaudis des deux mains aux expositions partielles et indépendantes qui deviennent de plus en plus une habitude française et qui ont cet avantage de porter le dernier coup au Salon officiel et de désaffectionner le public de cette grande foire aux médiocrités grouillantes et décorées. [...] Il nous est loisible aujourd’hui d’étudier un artiste dans son œuvre, d’en saisir les pensées hésitantes, l’idéal inquiet, les souffrances et les tâtonnements, puis les

¹¹⁸⁵ Octave MIRBEAU, « L’Exposition internationale de la rue de Sèze », *Gil Blas*, 13 mai 1887, p. 2.

¹¹⁸⁶ Pierre MICHEL, *Les Combats d’Octave Mirbeau*, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁸⁷ Octave MIRBEAU, « L’Exposition internationale de la rue de Sèze », *op. cit.*

¹¹⁸⁸ Paul-Henri BOURRELIÉ, « Octave Mirbeau et l’art au début du XX^e siècle », *Cahiers Octave Mirbeau*, n°10, 2003, p. 167-185.

¹¹⁸⁹ Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques 1, 1877-1892*, *op. cit.*, p. 104-106.

affirmations nettement dégagées, et les maturités triomphantes. Nous sommes vraiment là en présence d'une intelligence et nous en suivons avec passion les évolutions »¹¹⁹⁰.

Dans cet article, Mirbeau dépeint le talent d'Eva Gonzalès à représenter ce qu'elle voit sans aucun artifice, dans sa pure simplicité :

« Ce qui frappe surtout, dans le talent d'Eva Gonzalès [...], c'est la simplicité, c'est la sincérité, c'est la sérénité. Aucune mièvrerie de femme, aucun désir de faire joli et sympathique [...] ! Quelle sensibilité de l'œil ! Quelle vision chaste et tranquille des êtres et des choses ! Ce n'est pas habile, il n'y a aucune rouerie de métier, cela ne sent pas le procédé, et tout y est. C'est que l'artiste, dont on suit les hésitations, ne s'inspirait que de la nature [...]. Elle n'a rien peint qu'elle n'ait vu ; mais ce naturalisme ne copiait pas servilement les formes ; il allait sous les formes chercher la vie et l'expression de la vie »¹¹⁹¹.

À travers son parcours dans cette exposition, la description et l'explication de quelques œuvres qui ont retenu son attention, le critique d'art revient également sur le sujet principal des œuvres d'Eva Gonzalès : la femme, sa sœur en l'occurrence :

« La femme l'attirait beaucoup, et elle savait en exprimer les délicatesses des attitudes, les suavités des carnations, les mélancolies de l'au-delà, qui sont toujours dans ces êtres d'impression. Rien de joli, de sentiment de d'exécution, comme le *Sommeil* [...]. Cette étude est tout à fait exquise dans sa simplicité et son intimité [...]. J'aime beaucoup les deux études de mariées, qui sont d'une fraîcheur et d'un esprit tendre délicieux à regarder. Je retrouve là, dans la douceur des tons, dans le jeu de la lumière sur l'étoffe blanche et le nuage transparent des voiles, une caresse particulière »¹¹⁹².

Octave Mirbeau rappelle par la suite les différents thèmes et sujets auxquels Eva Gonzalès s'est prêtée, en leur apportant toujours sincérité et délicatesse : « une femme assise dans l'herbe ou bien marchant sur le sable des grèves [...], des petits enfants, dans le plein soleil, qui jouent sur la terre tapissée de verdure ; [...] des roses qui se fanent en un verre ; [...] une loge de théâtre avec une jolie femme qui se penche, ou bien une jeune fille, assise, rêveuse, devant sa toilette ». L'auteur, éprouvé par la mort de cette jeune artiste dont il appréciait les œuvres, termine son article par ces mots élogieux : « Elle est morte en plein talent, c'est-à-dire au moment où elle se trouvait en possession de toutes les facultés de son doux génie d'artiste. Quelle tristesse, vraiment, que la mort soit venue si vite la prendre à ses affections et à son art, qui n'avait point encore poussé et fait s'épanouir toutes ses plus belles fleurs »¹¹⁹³.

¹¹⁹⁰ Octave MIRBEAU, « Notes sur l'art, Eva Gonzalès », *La France*, 17 janvier 1885, p. 2.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² *Ibidem*.

¹¹⁹³ *Ibidem*.

Le combat d'Octave Mirbeau pour la peinture moderne se situe dans la continuité de celui de son camarade Émile Zola (1840-1902)¹¹⁹⁴ (Fig. LXIII.), éminent écrivain, mais également critique d'art. Ami d'Emmanuel Gonzalès, lui aussi prend la défense de sa fille, comme celle de Manet et des artistes impressionnistes. Aucun écrivain important du XIX^e siècle n'a eu de rapports personnels aussi proches avec les grands peintres de son temps que Zola avec les impressionnistes. Il met sa plume à leur service, apprécie leur peinture en plein air et leurs sujets choisis dans la réalité la plus proche, comme ceux qu'il utilise pour ses propres romans. Zola incarne cette symbiose entre art pictural et littérature.



Fig. LXIII. Atelier Nadar, Émile Zola, BnF, Paris, 1894-1904. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-237 (5).

En 1858, tout juste arrivé à Paris d'Aix-en-Provence, où il a noué dès sa plus tendre enfance un fort lien d'amitié avec Cézanne, Zola fréquente le monde de la littérature, Jules Clarétie, Edmond Duranty, Jules Barbey d'Aurevilly, mais également les ateliers d'artistes. Au début des années 1860, Zola reçoit d'ailleurs chez lui peintres et littérateurs, et devient le défenseur des nouvelles tendances picturales opposées à l'académisme.

¹¹⁹⁴ Émile ZOLA, *Écrits sur l'art*, op. cit.

L'année 1866 marque d'ailleurs le début d'une forte amitié entre Édouard Manet et l'écrivain, mais aussi le début de ses prises de position artistique. Dans son compte rendu du Salon pour le journal *L'Évènement*, Zola fustige l'art officiel et fait campagne en faveur des peintres avant-gardistes, qui cherchent à représenter le vrai, la perception directe de la réalité, mêlée à leur propre tempérament. Farouche défenseur de Manet, il s'indigne que *Le Fifre* (Fig. 241.) de ce dernier soit refusé au Salon, et suggère que la place de l'œuvre de Manet est au Louvre : « La place de M. Manet est marquée au Louvre, comme celle de Courbet [...]. J'ai tâché de rendre à M. Manet la place qui lui appartient, une des premières. [...] Il est impossible, – impossible, entendez-vous –, que M. Manet n'ait pas son jour de triomphe, et qu'il n'écrase pas les médiocrités timides qui l'entourent »¹¹⁹⁵. En 1867, Zola écrit *Édouard Manet, étude biographique et critique* pour *La Revue du XIX^e siècle*, qu'il édite ensuite en brochure pour l'exposition particulière du peintre qu'il organise parallèlement à l'Exposition universelle. Il y défend l'art de Manet, mais aussi sa propre manière d'apprécier la peinture. Ravis de ses propos élogieux, l'artiste le remercie à sa façon, en réalisant un portrait de l'écrivain¹¹⁹⁶. Manet se rend souvent au 1, rue de Moncey, pour immortaliser les détails du cabinet de travail de Zola. Dans ce portrait, présenté au Salon de 1868, qui ressemble énormément au portrait que Manet avait fait de Zacharie Astruc deux ans plus tôt (Fig. 242.), l'écrivain pose assis à son bureau, de profil, tenant à la main un livre d'art ouvert. Sur le bureau, une brochure portant le titre « Manet » renvoie certainement aux articles que Zola a écrits depuis plusieurs années pour défendre l'œuvre du peintre. Derrière le bureau apparaît un assemblage comprenant une gravure d'*Olympia* (Fig. 233.), une autre des *Buveurs*¹¹⁹⁷ de Vélasquez, et enfin une estampe japonaise. Le paravent qui apparaît derrière Zola évoque lui aussi l'influence de l'art japonais sur l'œuvre de Manet. Sophie Monneret revient sur l'avis de l'écrivain quant à ce Salon de 1868, qu'il donne dans *L'Évènement illustré* :

« Le second [article], consacré à Édouard Manet, remarque que c'est surtout parmi ses confrères qu'il trouve cette année une sympathie croissante. “À mon sens le succès d'Édouard Manet est complet, je n'osais pas le rêver si rapide, si digne”. Au cours des heures de pose, devant la conscience artistique du peintre, il songeait “à la stupidité des caricaturistes montrant un Manet de fantaisie, le rapin débraillé de la légende si différent de l'homme réel” »¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁵ Émile ZOLA, « Mon Salon », *op. cit.*

¹¹⁹⁶ Fig. 249. Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868. Annexes, p. 368.

¹¹⁹⁷ Diego Vélasquez, *Le Triomphe de Bacchus*, ou *Les Buveurs*, 1628-1629, huile sur toile, 165 x 255 cm, Musée du Prado, Madrid.

¹¹⁹⁸ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 2, *op. cit.*, p. 169.

Dans ses articles sur les Salons parisiens, Zola souligne à plusieurs reprises l'importance de Manet, qu'il admire tout particulièrement et considère comme le précurseur de l'impressionnisme. Fréquentant alors le Café Guerbois, dans le quartier des Batignolles, point de rassemblement des écrivains, critiques d'art et peintres en rupture avec l'académisme et le conformisme bourgeois, Émile Zola, comme Zacharie Astruc, apparaît lui aussi dans *Un atelier aux Batignolles* (Fig. 316.) de Fantin-Latour, et dans *L'Atelier de Bazille* (Fig. 287.). Ces tableaux témoignent de l'engagement du jeune écrivain auprès des peintres modernes, qui deviennent au fil du temps ses amis. Il a accès à leurs ateliers comme y ont accès leurs confrères peintres, ce qui légitime son statut de critique d'art.

Ces échanges avec les impressionnistes influent sur la carrière littéraire de Zola. Dans la préface écrite pour la seconde édition de son roman *Thérèse Raquin*¹¹⁹⁹, paru en 1868, l'auteur esquisse sa théorie du naturalisme, théorie selon laquelle les artistes, y compris les écrivains, se doivent de décrire précisément leur époque :

« Je me suis trouvé dans le cas de ces peintres qui copient des nudités, sans qu'un seul désir les effleure, et qui restent profondément surpris lorsqu'un critique se déclare scandalisé par les chairs vivantes de leur œuvre. Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie [...]. L'humanité des modèles disparaissait comme elle disparaît aux yeux de l'artiste qui a une femme nue vautreée devant lui, et qui songe uniquement à mettre cette femme sur sa toile dans la vérité de ses formes et de ses colorations »¹²⁰⁰.

Dans son roman paru en 1877, *L'Assommoir*¹²⁰¹, Zola brosse le portrait d'une jeune fille âgée de quinze ans, de condition modeste, connue dans son quartier pour sa beauté. L'auteur décrit avec précision le physique de Nana, ses rondeurs, sa bouche rose et son regard charmeur. L'année de la parution du roman de Zola, Manet exécute un tableau qu'il intitule *Nana* (Fig. 274.). Il suffit de jeter un coup d'œil à ce tableau pour en déduire que son titre n'est pas le fruit du hasard, la Nana de Manet renvoyant directement à celle du roman, à moins que ce ne soit l'inverse. Deux ans plus tard, Zola publie son roman éponyme *Nana*¹²⁰², dans lequel il décrit l'ascension sociale puis la chute d'une prostituée, que l'on observe dans son environnement dans le tableau de Manet, et qui n'est autre que la jeune fille de *L'Assommoir*.

¹¹⁹⁹ Émile ZOLA, *Thérèse Raquin, suivi du Capitaine Burle*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, p. III-IV.

¹²⁰¹ Émile ZOLA, *L'Assommoir*, Paris, G. Charpentier, 1877.

¹²⁰² Émile ZOLA, *Nana*, Paris, G. Charpentier, 1880.

Le quatorzième volume de sa fresque romanesque des *Rougon-Macquart* est enfin intitulé *L'Œuvre*¹²⁰³. Paru en 1886, Zola y décrit la vie et l'échec du peintre Claude Lantier, relatant les expériences et les observations qu'il a accumulées en fréquentant les peintres impressionnistes. L'ouvrage rencontre peu d'enthousiasme chez ses amis peintres et se solde finalement par une brouille avec ses anciens compagnons, et notamment Paul Cézanne, son ami d'enfance, qui se sent visé par ce roman, croyant se reconnaître dans le personnage principal. La rupture entre Zola et les impressionnistes s'explique également par la divergence apparue entre leurs intérêts communs d'autrefois. Pour Zola, l'art doit avoir pour mission de représenter l'époque sur la base de considérations scientifiques, tandis que les impressionnistes se fixent pour objectif principal de rendre au mieux les jeux de lumière et de couleur. L'approche sociale de Zola se heurte donc à l'accent mis par les peintres sur le rendu de la surface et les recherches techniques. Déçu, Zola s'éloigne donc de ses amis de longue date.

Bien que ce rapport entre Émile Zola et les artistes de son temps, plus particulièrement Édouard Manet, ait été maintes fois traité, il convenait de revenir sur ce sujet afin de comprendre pourquoi l'écrivain, également admirateur, confrère et ami d'Emmanuel Gonzalès, ne pouvait passer à côté de l'œuvre d'Eva Gonzalès, l'élève de l'un, la fille de l'autre. C'est ainsi que dans le journal *La Cloche* du 12 mai 1872, alors que la jeune femme présente au Salon de cette année *L'Indolence* (Cat. 26.), Zola vante le naturalisme de cette toile, et intègre alors la jeune artiste au cercle des autres peintres qu'il défend :

« Je veux signaler aussi un adorable tableau de Mlle Eva Gonzalès, la fille de notre confrère, une toile intitulée : *Indolence*, et qui représente une jeune enfant, une naïve figure, vêtue de rose, avec un fichu de mousseline noué chastement sur le cou. C'est tout simplement exquis de fraîcheur, de blancheur ; c'est une vierge tombée d'un vitrail et peinte par une artiste naturaliste de notre âge. »¹²⁰⁴.

Mais les journalistes et écrivains que nous venons d'étudier ne seront pas les seuls défenseurs et promoteurs de la peinture moderne, des peintres impressionnistes, et d'Eva Gonzalès. Certains galeristes et marchands d'art les soutiendront également. Parmi eux, Paul Durand-Ruel (1831-1922)¹²⁰⁵ (Fig. LXIV.). Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les galeristes qui

¹²⁰³ Émile ZOLA, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886.

¹²⁰⁴ Émile ZOLA, « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 12 mai 1872, p.2

¹²⁰⁵ Lionello VENTURI, *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Paris, New-York, Durand-Ruel éditeurs, 1939 / Pierre

sont prêts à courir le risque de miser sur de jeunes artistes avant-gardistes ne sont pas nombreux. Durand-Ruel, fils d'un marchand de tableau, est l'un des premiers à s'engager dans la promotion et la commercialisation des œuvres impressionnistes. Dans ses locaux de la rue Lafitte et de la rue Le Peletier, ouverts en 1869, il met en place de nouveaux dispositifs d'éclairage et d'accrochage : il renonce à l'accrochage du Salon, qui consiste, comme nous l'avons remarqué précédemment, à juxtaposer des tableaux du sol au plafond, au profit de l'exposition d'un nombre réduit de peintures, à hauteur d'yeux, espacées, avec un éclairage ciblé. Chaque œuvre est ainsi appréciée à sa juste valeur.

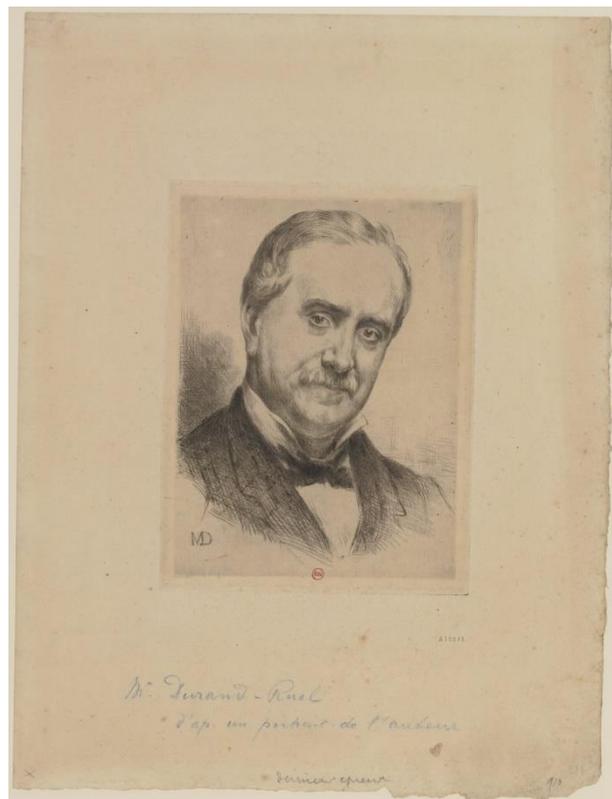


Fig. LXIV. Marcellin Desboutin, *Portrait de Paul Durand-Ruel*, 1882. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EF-415 (I, 3).

Grâce à son flair et à son sens aigu des relations publiques, Paul Durand-Ruel devient durant les années 1870 le principal marchand d'art impressionniste¹²⁰⁶. Il achète et expose tout d'abord des œuvres de Pissarro et de Monet, puis de Manet, Degas, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Fantin-Latour, Whistler et enfin Mary Cassatt. « Les galeries commencent à être assez actives pour pouvoir se substituer au circuit officiel des Salons, mais seul un marchand

ASSOULINE, *Grâces lui soient rendues, Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris, Plon, 2002 / *Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme*, op. cit.

¹²⁰⁶ Paul Durand-Ruel achète et expose également des œuvres de Delacroix, Dupré, Millet, Corot, Rousseau, Diaz, Courbet...

vraiment hors du commun accepterait de défendre un artiste aussi controversé que Manet. Paul Durand-Ruel relève le défi »¹²⁰⁷, certifie James H. Rubin. Durand-Ruel cherche sans cesse à promouvoir leurs œuvres lors d'expositions organisées souvent à Londres, où il s'est réfugié pendant la Guerre de 1870 et où il a rencontré Pissarro et Monet, mais aussi en envoyant leurs toiles au Salon triennal de Bruxelles. Il crée également des succursales en Angleterre, en Belgique et en Autriche.

Lors de la première exposition des impressionnistes, du 15 avril au 15 mai 1874, Durand-Ruel prête deux Sisley, témoignant ainsi de son implication pour la promotion des œuvres de ces peintres. Mais entre 1874 et 1880, le galeriste connaît des difficultés financières, l'obligeant à se séparer de sa succursale de Bruxelles et à cesser ses achats aux impressionnistes. Il participe néanmoins à la deuxième exposition impressionniste de 1876 en mettant ses salles de la rue Le Peletier à disposition des artistes. Le chroniqueur Albert Wolff écrit à cette occasion dans *Le Figaro* :

« La rue Le Peletier a du malheur. Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. [...] Cinq ou six aliénés, dont une femme, un groupe de malheureux atteints de la folie de l'ambition s'y sont donné rendez-vous pour exposer leur œuvre. Il y a des gens qui pouffent de rire devant ces choses, moi, j'en ai le cœur serré »¹²⁰⁸.

Malgré ces lignes, les ventes se consolident au début des années 1880, et Durand-Ruel reprend ses achats d'œuvres impressionnistes. Le succès revenu du galeriste attire la curiosité des concurrents, qui s'intéressent alors à ces artistes. Comme Durand-Ruel n'a signé aucun contrat d'exclusivité, certains peintres vont voir d'autres galeristes. C'est ainsi que Georges Petit, son plus grand concurrent, plutôt conservateur et prudent de nature, persuade Claude Monet, désormais plus connu, de participer à quelques expositions dans sa galerie. Seuls les bons contacts de Mary Cassatt aux États-Unis réussissent alors, au milieu des années 1880, à sauver à nouveau Durand-Ruel de la ruine. Les acheteurs américains saisissent l'occasion et une filiale à New-York permet au marchand de goûter enfin à la réussite économique.

Dès le début des années 1870, Paul Durand-Ruel fournit donc un soutien financier et moral aux peintres impressionnistes, lorsque ceux-ci sont rejetés par les professionnels de l'art, par

¹²⁰⁷ James H. RUBIN, *Manet, op. cit.*, p. 212.

¹²⁰⁸ Albert WOLFF, « Le Calendrier parisien », *op. cit.*, p. 1.

la critique et par le public, car, à ses yeux, un marchand d'art se doit également d'être un protecteur éclairé. Il en fait de même pour Eva Gonzalès.

Dans une lettre adressée en 1872 à Emmanuel Gonzalès avant son départ pour l'Espagne, Zacharie Astruc écrit : « J'ai vu l'autre jour un ravissant tableau de Mlle Eva chez Durand Ruel »¹²⁰⁹. Cet œuvre dont il parle est un *Portrait de Jeanne Gonzalès* (Cat. 36.). Le catalogue raisonné des œuvres de la jeune femme nous indique que ce portrait a été « déposé chez Durand-Ruel, Paris (stock n°20402) à une date inconnue et rendu à Eva Gonzalès le 16 juillet 1872 »¹²¹⁰. De même, un article d'Anne Distel, dans l'ouvrage paru sur Paul Durand-Ruel à l'occasion de l'exposition lui étant consacrée au Musée du Luxembourg entre octobre 2014 et février 2015, indique l'achat de cette œuvre, comme celles d'autres peintres, au début des années 1870 : « En effet, après de premiers contacts pris avec Monet et Pissarro, en 1871, à Londres, où ils étaient réfugiés, le marchand établi qu'est Paul Durand-Ruel, de retour à Paris, a acheté en nombre, au cours des six premiers mois de 1872, des œuvres de Manet, Monet, Degas, Sisley, Pissarro et Renoir, ainsi qu'en juillet et août 1872, de Berthe Morisot et Eva Gonzalès »¹²¹¹.

Nous avons abordé dans une précédente partie la rencontre, cette même année, entre Manet et Durand-Ruel, par l'intermédiaire d'Alfred Stevens. Très intéressé par les œuvres du peintre, le marchand fréquente alors son atelier, comme l'atteste Pierre Assouline : « Le lendemain, il forçait l'intimité de Manet et frappait à sa porte. [...]. Le monde de Manet était à ses pieds. [...] Une semaine ne s'était pas écoulée que Durand-Ruel retournait chez Manet, comme mû par une force d'attraction irrésistible »¹²¹². Le galeriste a-t-il rencontré Eva Gonzalès dans l'atelier de Manet ? Y a-t-il découvert non seulement les œuvres du maître, mais aussi celles de l'élève ? En achetant ses toiles comme celles de ses contemporains, Durand-Ruel considère ainsi la jeune femme comme faisant partie de ce groupe de jeunes peintres novateurs, ces futurs impressionnistes auxquels il donne toute sa confiance, son temps et son argent : « Mais en 1872, le groupe n'est ni formé, ni baptisé, et Durand-Ruel, faisant un choix de conviction,

¹²⁰⁹ Lettre 16. Zacharie Astruc à Emmanuel Gonzalès, 1872. Correspondance, p. 34-36.

¹²¹⁰ Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 118.

¹²¹¹ Anne DISTEL, « Paul Durand-Ruel et les collectionneurs d'impressionnisme en France », dans *Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme*, op. cit., p. 94.

¹²¹² Pierre ASSOULINE, *Grâces lui soient rendues, Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, op. cit., p. 129-130.

a pressenti la vitalité manifestée par cette nouvelle génération d'artistes »¹²¹³, poursuit Anne Distel.

Entre fin 1879 et mai 1880, Durand-Ruel participe à la préparation d'une exposition organisée à Alger, et inaugurée le 15 janvier 1880. La section peinture, comprenant près de cinq-cents œuvres, compte de nombreux envois du galeriste. Quelques mois plus tard, il réitère l'opération en envoyant en septembre 1880 des « œuvres de Courbet, Boudin, Sisley, Monet, Pissarro, Eva Gonzalès, Manet [...] à la section "Beaux-Arts" de l'"Exposition industrielle, des beaux-arts et scolaire", à Oran, où sont présentés 233 tableaux »¹²¹⁴. Le catalogue raisonné des œuvres d'Eva Gonzalès n'indique malheureusement pas quelle œuvre ou quelles œuvres de la jeune femme ont été présentées lors de cette exposition en Algérie.

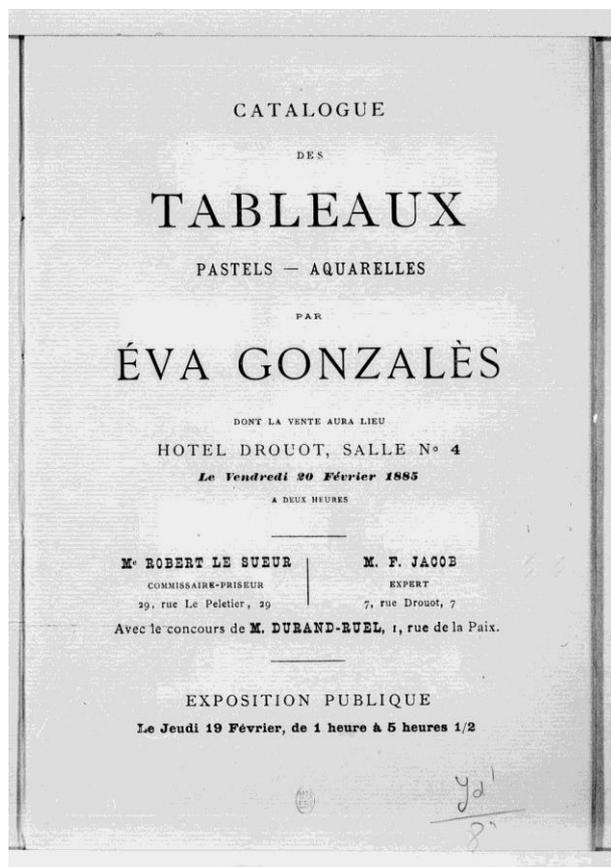


Fig. LXV. Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès, Paris, Imprimerie de l'art, 1885. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, YD-1 (1885-02-20)-8.

¹²¹³ Anne DISTEL, « Paul Durand-Ruel et les collectionneurs d'impressionnisme en France », dans *Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme*, op. cit., p. 94.

¹²¹⁴ *Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme*, op. cit., p. 200.

Enfin, deux ans après la mort de la jeune femme et à la suite de l'exposition rétrospective de ses œuvres dans les salons du journal *La Vie moderne*, Paul Durand-Ruel participe comme expert associé à la publication du « Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès » vendus à l'Hôtel Drouot le 20 février 1885, comme l'indique la page de couverture de l'ouvrage (Fig. LXV.).

Paul Durand-Ruel aide non seulement à promouvoir l'œuvre d'Eva Gonzalès depuis le début des années 1870, mais il s'implique également dans les travaux de son époux Henri Guérard, en mettant à disposition de la Société des Peintres-Graveurs Français ses locaux pour leurs expositions. Une lettre que Guérard reçoit le 24 juillet 1893 témoigne de cette proximité entre le graveur et la société Durand-Ruel. Un employé du galeriste, basé à la succursale de New-York, H. E. Moulin, semble particulièrement proche de Guérard et de sa famille, de la Société des Peintres-Graveurs Français, des comptes de laquelle il s'occupe, et le félicite de sa nomination au titre de Chevalier de la Légion d'honneur :

« Cher Monsieur Guérard,

*Je viens d'apprendre ce matin la bonne nouvelle de votre nomination dans la Légion d'honneur et je désire être un des premiers, d'Amérique, à vous en féliciter. J'en suis heureux pour le grand artiste et fier pour le vice-président de votre société de P.G.F. [...] Veuillez, je vous prie, me rappeler au bon souvenir de Madame Guérard et de mon jeune ami Jean »*¹²¹⁵.

Ces journalistes, critiques d'art, écrivains et galeristes, épris d'évolution et de modernité, inscrivent donc Eva Gonzalès au sein des artistes qu'ils défendent, de ces peintres modernes et futurs impressionnistes entourant son maître Édouard Manet, qu'elle fréquente et qui l'influencent dans les thèmes et les techniques de ses œuvres de la seconde moitié des années 1870. Paradoxalement, ils la soutiennent même si, comme Manet, elle ne participe pas aux expositions impressionnistes organisées par ces artistes. Le fait de ne pas s'associer officiellement à ce groupe coûtera sans doute à Eva Gonzalès sa postérité. Ces peintres, qui ont en effet frappé fort avec leurs expositions indépendantes et dont la popularité ne cesse de grandir depuis la fin du XIX^e siècle, ont relégué au second plan les autres artistes qui exposaient, à l'époque, au Salon.

La bonne réception de l'œuvre d'Eva Gonzalès se partage donc entre les critiques des journaux conservateurs, qui appuient les choix du jury du Salon auquel la jeune femme est

¹²¹⁵ Lettre de H. E. Moulin (Société Durand-Ruel) à Henri Guérard, New-York, 24 juillet 1893, BnF, Paris.

presque toujours acceptée – peut-être en raison du professorat académique de Charles Chaplin –, et le soutien des défenseurs de la peinture moderne, elle qui est l'unique élève d'Édouard Manet, leur chef de file. Ce ménagement de la part des uns comme des autres peut s'expliquer par le talent de la jeune femme, qui est un mélange du style académique de son premier maître, et de la modernité du second, mais aussi par l'estime qu'ils portent au père de l'artiste, Emmanuel Gonzalès, écrivain reconnu.

B. Fréquentations littéraires et éditoriales.

1. Emmanuel Gonzalès : écrivain reconnu et apprécié de ses pairs.

De la famille Gonzalès, quel membre est entré dans la postérité ? Eva Gonzalès, l'artiste femme, unique élève d'Édouard Manet, peintre d'*Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay ? Jeanne Gonzalès, la sœur cadette, plus introvertie, mais aquarelliste de talent ? Ou bien leur père, Emmanuel Gonzalès, écrivain et membre actif de la Société des Gens de Lettres ?



Fig. LXVI. Emmanuel Gonzalès. Photographie provenant de l'Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris, F. 21 v. Source : Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, 4-NA-115.

Les portraits et photographies d'Eva Gonzalès évoqués pendant cette étude sont nettement moins nombreux, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, que ceux de son père. Le célèbre visage du romancier, « cette tête d'allure artistique, qui tenait à la fois du d'Artagnan et du

Van Dyck »¹²¹⁶, sa célèbre moustache « qui se relevait avec crânerie »¹²¹⁷ et sa barbiche à la Napoléon III, sont maintes fois photographiés et caricaturés.

L'album de portraits et cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, conservé à la BnF, comprenant des photographies d'Eva Gonzalès et de sa sœur, compte également une photographie de leur père, au verso du feuillet 21¹²¹⁸ (Fig. LXVI). L'écrivain apparaît de trois-quarts, portant une veste sur laquelle est accrochée une broche en forme de libellule, par-dessus un gilet, une chemise blanche et un nœud papillon. Un autre recueil de portraits d'écrivains et d'hommes de lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle, également conservé à la BnF, comprend, quant à lui, cinq photographies d'Emmanuel Gonzalès¹²¹⁹. De gauche à droite et de bas en haut, vêtu d'un long manteau au col de fourrure noire, il apparaît tout d'abord assis à une table de travail, entouré de livres, plongé dans l'un deux, la tête posée sur sa main. Puis, dans le second cliché, l'auteur est assis sur le même fauteuil matelassé, tourné dans l'autre sens, un livre sur les genoux, le regard pensif, sa tête posée à nouveau paisiblement sur sa main gauche. La table de travail a disparu au profit du décor qui apparaissait derrière elle : une colonne à l'antique surmontée d'un drapeau. Dans la troisième photographie, Emmanuel Gonzalès pose assis, de trois-quarts, le visage tourné de profil, portant presque les mêmes vêtements que dans son portrait de l'album d'Édouard Manet. Il est à nouveau vêtu de son grand manteau au col de fourrure noire dans le quatrième cliché, où il pose assis, de face, accoudé à une table, tenant un livre dans sa main droite. Enfin, la cinquième photographie, visible dans la page suivante du recueil, le montre debout, fixant l'objectif, une main dans sa poche de pantalon, l'autre tenant un cigarillo entre ses doigts. Cette même photographie apparaît dans un autre recueil de clichés de célébrités du XIX^e siècle, rassemblés par Étienne Moreau-Nélaton¹²²⁰. Dans cet ouvrage, la photographie d'Emmanuel Gonzalès apparaît entièrement, avec le tampon du photographe Étienne Carjat¹²²¹ au revers : « Photographie Carjat et Cie, 56 rue Laffitte, au rez-de-chaussée avec grand jardin ». L'adresse nous indique que ce cliché a été pris entre 1861 et 1865, années où

¹²¹⁶ Pierre VERON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22 octobre 1887, p. 3.

¹²¹⁷ *Ibidem*.

¹²¹⁸ *Emmanuel Gonzalès*. Photographie provenant de l'Album de portraits cartes de visite ayant appartenu à Édouard Manet, 1860-1883, BnF, Paris, F. 21 v. Annexes, p. 531.

¹²¹⁹ *Emmanuel Gonzalès*. Recueil. Portraits d'écrivains et hommes de lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle, 1855-1890, BnF, Paris, F. 4 v., F. 5. Annexes, p. 532-533.

¹²²⁰ *Emmanuel Gonzalès*. Recueil. Célébrités du XIX^e siècle, clichés rassemblés par Étienne Moreau-Nélaton, 1860-1880, BnF, Paris, vue 43. Annexes, p. 534.

¹²²¹ Étienne Carjat (1828-1906) est un photographe, journaliste, caricaturiste, fréquentant les milieux des arts et des lettres de son temps, réalisant de nombreux portraits de personnalités, parmi les plus connus le portrait d'Arthur Rimbaud.

l'atelier du photographe se trouve rue Laffitte, avant de se déplacer rue Pigalle. Une autre photographie de l'écrivain¹²²², conservée à la Fondation Custodia, à Paris, le montre une nouvelle fois assis dans un fauteuil à motifs, posant sa main droite sur une table et ouvrant un livre. *Le Monde illustré* du 22 octobre 1887¹²²³ consacre non seulement un article à la mort d'Emmanuel Gonzalès, mais également sa « une » à un portrait gravé du romancier par Henri Dochy¹²²⁴, d'après une photographie d'Albert Capelle¹²²⁵. L'auteur pose très légèrement de trois-quarts et ne regarde pas le spectateur. L'accent est porté ici sur son buste, et en particulier sur son visage, finement détaillé comme dans la photographie d'origine, tandis que le reste de la gravure, l'arrière-plan comme le bas de son buste, est laissé à l'état d'ébauche. Emmanuel Gonzalès est également immortalisé par un autre grand photographe de l'époque, Nadar (1820-1910), dans un cliché vu dans la première partie de cette thèse, montrant l'écrivain assis à califourchon sur une chaise, arborant le même manteau au col de fourrure noire que nous avons vu précédemment, et tenant ici aussi un cigarillo dans sa main droite¹²²⁶.

Bien que connu aujourd'hui par ses photographies, qui ont montré aux générations futures les visages des plus grandes personnalités de son temps, nous ne pouvons négliger le premier métier de Nadar, celui de caricaturiste. Il réalise d'ailleurs plusieurs caricatures d'Emmanuel Gonzalès, aujourd'hui conservées à la BnF. En 1851, Nadar imagine rassembler les portraits de près de mille deux cents célébrités de son temps, réparties en quatre planches lithographiques réunies sous l'intitulé : Panthéon Nadar. La première planche devait regrouper les écrivains et journalistes, la deuxième le monde du théâtre, la troisième les peintres et sculpteurs et la quatrième les compositeurs. Ces planches devaient être accompagnées d'un volume de biographies de chaque personne représentée. Mais la réalisation de ce Panthéon se révélant trop exigeante, trop compliquée et onéreuse, seule la première planche, celle des gens de lettres, est réalisée. Conduite par Victor Hugo, cette grande parade en cortège de quelques deux-cent-cinquante auteurs serpente et fait halte devant les bustes de Chateaubriand, Balzac et Georges Sand. Emmanuel Gonzalès y est représenté aux côtés des plus grands noms de la littérature de son temps. Pour réaliser ce Panthéon, Nadar exécute de nombreux dessins individuels des personnalités, notamment de

¹²²² *Photographie d'Emmanuel Gonzalès*, Fondation Custodia, Paris. Annexes, p. 535.

¹²²³ *Emmanuel Gonzalès*, couverture du *Monde illustré*, 22 octobre 1887. Annexes, p. 539.

¹²²⁴ Henri Dochy (1851-19...) est graveur et dessinateur. Il expose au Salon à la fin des années 1870, et reçoit une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1900.

¹²²⁵ Albert Capelle (1854-1910), photographe, est basé au 45 rue Laffitte, à Paris, de la seconde moitié des années 1880 au début des années 1890. Il obtient une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1889.

¹²²⁶ Atelier Nadar, *Emmanuel Gonzalès*, BnF, Paris. Annexes, p. 530.

notre romancier. Il dessine son visage de trois-quarts, en accentuant son crâne dégarni, ses longues et fines moustaches et sa barbiche dans un fusain rehaussé de gouache sur papier brun¹²²⁷. Puis il représente à nouveau le visage d'Emmanuel Gonzalès dans une autre caricature, légèrement de trois-quarts, les yeux très écartés, mettant une nouvelle fois l'accent sur son crâne dégarni et son type espagnol¹²²⁸. Les caractéristiques du visage de l'écrivain sont appuyées dans la troisième caricature que Nadar fait de lui¹²²⁹ : son crâne proéminent, ses longues moustaches, sa barbiche, et ses yeux, volontairement écartés, comme l'indique la note « écarter les yeux », accentuent le côté humoristique du dessin.

Comme de nombreux auteurs contemporains de l'époque, Emmanuel Gonzalès se fait portraiturer par le caricaturiste André Gill¹²³⁰ pour le journal *Les Hommes d'aujourd'hui*. Cette revue est fondée par Gill et Félicien Champsaur¹²³¹ en septembre 1878. Chaque numéro est consacré à une personnalité contemporaine appartenant au monde des arts, des lettres, de la politique, des sciences ou de la religion, tels que Victor Hugo, Émile Zola, Edmond de Goncourt, Stéphane Mallarmé, Vincent Van Gogh, ou encore Paul Gauguin. Un portrait caricaturé, en couleurs, de la célébrité choisie, figure en couverture, suivi de trois pages de texte biographique ou satirique. Plusieurs écrivains et poètes collaborent à la rédaction des textes. Lorsqu'André Gill ne s'occupe pas du portrait de couverture, d'autres s'en chargent, dont Frédéric Régamey, Lucien et Camille Pissarro, mais aussi Toulouse-Lautrec. Le numéro 111 des *Hommes d'aujourd'hui*, paru le 1^{er} janvier 1882, est consacré à Emmanuel Gonzalès¹²³² (Fig. LXVII.). Le portrait de couverture, réalisé par Gill lui-même, montre le romancier assis, les jambes croisées sur un encier sur lequel est inscrit « Soc^{te} des Gens de Lettres ». Il tient entre ses mains une plume jaune aussi grande que lui. L'accent est porté ici sur la tête de Gonzalès, plus grande que son corps, sur son crâne dégarni, ses moustaches aux pointes enroulées, et sur sa barbiche. Le texte des pages suivantes est écrit sous le

¹²²⁷ Nadar, *Emmanuel Gonzalès*, œuvre non datée. Annexes, p. 540.

¹²²⁸ Nadar, *Emmanuel Gonzalès*, œuvre non datée. Annexes, p. 541.

¹²²⁹ Nadar, *Emmanuel Gonzalès*, œuvre non datée. Annexes, p. 542.

¹²³⁰ André Gill (1840-1885) est caricaturiste, peintre, mais également chansonnier à Montmartre. Ses dessins et caricatures paraissent dans des journaux satiriques tels que *Le Charivari*, *La Lune*, ou encore *L'Éclipse*. Il est le cofondateur des *Hommes d'aujourd'hui* avec Félicien Champsaur. L'artiste caricaturera les plus grands hommes de son temps. Voir Aude FAUVEL, Bertrand TILLIER, *André Gill, caricaturiste, derniers dessins d'un fou à lier*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2010.

¹²³¹ Félicien Champsaur (1858-1934) est écrivain et journaliste. Il collabore à divers journaux, tels que *Le Figaro*, *Le Gaulois*, ou *L'Événement*, et fonde *Les Hommes d'aujourd'hui* en collaboration avec André Gill. Coutumier des cercles littéraires et des brasseries de Montmartre, Champsaur fréquente les grandes personnalités de l'art et de la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Il sera présent à l'inauguration de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès en 1885.

¹²³² *Caricature d'Emmanuel Gonzalès, Les Hommes d'aujourd'hui*, n°111, 1er janvier 1882. Annexes, p. 537.

pseudonyme collectif de Pierre et Paul. Il s'agit d'une biographie du romancier, de son enfance passée à Nancy à sa nomination au titre de Chevalier de la Légion d'honneur, en passant par ses origines monégasques, ses études, ses collaborations dans les journaux de l'époque, sans oublier son rôle extrêmement important au sein de la Société des Gens de Lettres.

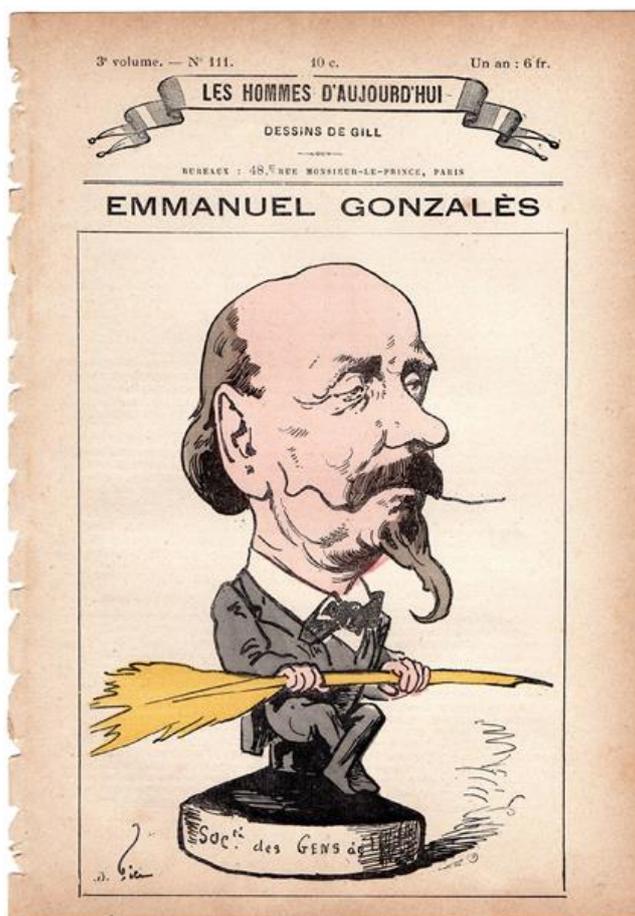


Fig. LXVII. Caricature d'Emmanuel Gonzalès. Source : *Les Hommes d'aujourd'hui*, n°111, 1er janvier 1882.

Emmanuel Gonzalès se fait également caricaturer par Henri Meyer¹²³³ pour la revue *Diogène* du 26 octobre 1867¹²³⁴. Cet hebdomadaire, dirigé par Meyer, avec pour rédacteur en chef Félix Jahyer, traite de personnalités à la mode, de causeries parisiennes, de diverses informations artistiques et théâtrales, de publications d'ouvrages, mais également de romans feuilletons. Il a malheureusement une durée de vie très courte, du 31 août 1867 au 16 février 1868. Des portraits charge de personnalités littéraires, musicales, artistiques ou politiques, tels

¹²³³ Henri Meyer (1844-1899) est dessinateur, caricaturiste et illustrateur. Il est connu pour avoir réalisé les illustrations des romans de Jules Verne, aux éditions Hetzel, mais également pour avoir collaboré à diverses revues, telles que *Diogène* et *Le Supplément illustré du Petit journal*.

¹²³⁴ Caricature d'Emmanuel Gonzalès, *Diogène*, 26 octobre 1867. Annexes, p. 536.

que Jules Clarétie, Charles Garnier, Strauss ou Georges Bizet font souvent la une du journal. Emmanuel Gonzalès y apparaît tel un sultan sur son trône, vêtu d'une tunique rouge et or, avec à ses pieds un trésor composé de pièces de monnaie, de cartes à jouer, d'un crâne et d'autres objets. L'accent est porté sur sa tête énorme, qui fait la taille de son corps, et sur son crâne dégarni. La figure de l'écrivain sur son trésor, où la couleur de l'or domine, ressort d'un arrière-plan nocturne, de couleur bleu-nuit, duquel seule la lumière du croissant de lune se détache. Cet arrière-plan, avec, du côté gauche, des palmiers et un couple combattant un tigre, et du côté droit une scène de pendaison, se réfère directement à ses romans d'aventure. Un mot facétieux écrit par Emmanuel Gonzalès apparaît sous ce portrait : « Je vous autorise à accomplir les forfaits les plus grotesques pour mon auguste portraiture. La charge est l'indépendance du crayon. Emmanuel Gonzalès ». Cette caricature est suivie d'un texte écrit par le librettiste et auteur Édouard Blau, qui revient sur la vie de l'écrivain et sur sa carrière, sous forme de dialogue.

Alors que dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, la caricature est suivie de plusieurs pages de biographie, le photographe Pierre Durat¹²³⁵, dans *Photo-biographie des contemporains*, préfère encadrer la photographie de la célébrité à laquelle il consacre le numéro par de petits dessins et caricatures, réalisés par le dessinateur Carlo Gripp¹²³⁶, illustrant divers épisodes de la carrière du personnage portraiture. L'un des numéros de *Photo-biographie des contemporains* est consacré à Emmanuel Gonzalès¹²³⁷. Le cliché qui apparaît au centre de la planche, dans lequel le romancier est représenté de trois-quarts, la tête tournée de profil, correspond à la troisième photographie de Gonzalès présente dans le recueil de portraits d'écrivains et d'hommes de lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle, vu précédemment. Les dessins qui entourent cette photographie relatent ses « faits d'armes » littéraires, connus et salués par la société parisienne de la seconde moitié du XIX^e siècle. Son travail de journaliste est représenté à travers les titres des journaux auxquels il a collaboré, dont *Le Siècle* et *La Caricature*. Les titres de ses romans apparaissent également ici, parmi lesquels *Le chasseur d'hommes*, *Le vengeur de mari*, *La belle novice*, *Esau le lépreux*, *Les mémoires d'un ange*, *L'épée de Suzanne*, *Les proscrits de Sicile*, *L'Heure du berger* ou encore *Mes jardins de Monaco*. Mais le plus célèbre est sans aucun doute *Les Frères de la côte*, placé en haut, au

¹²³⁵ Pierre Durat (18...-18...) est un photographe basé au 10 rue du Faubourg Poissonnière, à Paris, du milieu des années 1860 au milieu des années 1870, à l'enseigne de la Photographie de l'Alcazar.

¹²³⁶ Charles Tronsens, dit Carlo Gripp (1830-18...) est un dessinateur et caricaturiste qui a collaboré à plusieurs journaux illustrés parisiens entre 1850 et 1870.

¹²³⁷ Carlo Gripp et Pierre Durat, *Emmanuel Gonzalès, Photo-biographie des contemporains*, vers 1885. Annexes, p. 538.

centre. Le romancier est représenté assis sur un crocodile qui est, quant à lui, couché sur l'ouvrage en question. Quatre personnages l'entourent : une Espagnole avec sa mantille et son éventail, un gentleman anglais, une Italienne en habit traditionnel, et enfin un Allemand accoudé à une table sur laquelle est posée une chope de bière. Ces personnages de différentes nationalités sont tous en train de lire le roman, et évoquent ainsi la traduction des *Frères de la côte* en plusieurs langues. L'inscription « Vengeur des femmes » se rapporte d'ailleurs à ses récits, dans lesquels la femme prend souvent une place prépondérante. Son statut de Président de la Société des Gens de Lettres est indiqué sous sa photographie. Plusieurs écrivains se prosternent d'ailleurs devant la cloche tenue par Emmanuel Gonzalès. Enfin, un dessin en bas à gauche, dans lequel le romancier marche dans la rue, chapeauté et vêtu d'une cape, nous rappelle ses origines espagnoles. Les passants se retournent derrière lui et s'exclament : « C'est Emmanuel Gonzalès... On dirait un hidalgo ».

Le visage atypique du grand romancier Emmanuel Gonzalès est donc connu de tous dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. Au cimetière de Montmartre, sur le caveau familial des Gonzalès¹²³⁸ (Fig. LXVIII. et LXIX.), là où nous aurions cru voir un mot sur la carrière artistique de sa fille aînée, Eva Gonzalès, son nom n'est inscrit que sur le côté de la stèle, sans aucune mention sur son statut de peintre. C'est bien le père écrivain qui est loué ici. Son buste en bronze, réalisé par Anatole Marquet-Vasselot¹²³⁹, surmonte la tombe. Un manteau est jeté négligemment sur les épaules de l'auteur, une cravate flottante tombant sur la poitrine, une fleur à la boutonnière. Son visage sourit avec mélancolie. Ce buste en bronze d'Emmanuel Gonzalès a été reproduit et scellé dans les jardins Saint-Martin de la Principauté de Monaco¹²⁴⁰, d'où sa famille est originaire, le 15 novembre 1954, en présence de S.A.S. le Prince Souverain et de S.A.S. la Princesse Antoinette. Quel meilleur endroit pour ériger la réplique de ce buste que ces jardins qu'il aimait tant visiter, et dont il écrivait ces mots : « Je viens de me promener dans les bosquets de Saint-Martin, plantés par ordre du prince Honoré [...]. Ce sont de vrais jardins suspendus sur la mer au bord du Rocher. Un labyrinthe de pins, de cyprès, d'aloès, de réservoirs, de ronds-points, de sentiers en zigzag hérissés de figuiers de

¹²³⁸ Tombe de la famille Gonzalès, cimetière de Montmartre, Paris. Annexes, p. 543.

¹²³⁹ Anatole Marquet-Vasselot (1840-1904) est un sculpteur et historien de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il réalise de nombreux bustes de personnalités civiles ou religieuses, parmi lesquels Balzac, Lamartine ou Abraham Lincoln. Décoré de divers ordres, dont celui de Chevalier de la Légion d'honneur en 1886, Marquet-Vasselot est également membre de la Société des Gens de Lettres, de la Société des amis des arts, de la Société des artistes français, et collabore à diverses revues littéraires et artistiques.

¹²⁴⁰ Buste d'Emmanuel Gonzalès dans les jardins Saint-Martin de Monaco. Annexes, p. 544.

Barbarie. Aucune description ne peut rendre cette création fantastique et extraordinaire »¹²⁴¹. Le romancier possède également à Monaco une ruelle à son nom, preuve de la renommée d'Emmanuel Gonzalès, même un siècle après la parution de ses écrits.



Fig. LXVIII et LXIX. Tombe de la famille Gonzalès, cimetière de Montmartre, Paris.
Sources : Photographies personnelles.

Le piédestal de la tombe d'Emmanuel Gonzalès au cimetière de Montmartre porte l'inscription suivante : « À Emmanuel Gonzalès, La Société des Gens de Lettres ». Dans le socle est encastrée une plaque en marbre dans laquelle sont gravés ces mots : « Emmanuel Gonzalès, Chevalier de la Légion d'honneur, Président honoraire et délégué de la Société des Gens de Lettres, 1815-1887 ».

C'est à la lecture de l'ouvrage d'Édouard Montagne, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, paru à la Librairie mondaine en 1889, que nous nous rendons compte de la popularité d'Emmanuel Gonzalès dans les milieux littéraires mais aussi la société française de cette seconde moitié du XIX^e siècle. Face à cette renommée, plusieurs questions se posent quant à notre étude : Emmanuel Gonzalès a-t-il, inconsciemment, joué un rôle dans le succès de la

¹²⁴¹ Emmanuel GONZALES, *Mignonnie du roi. Mes jardins de Monaco*, op. cit., p. 36.

carrière artistique de sa fille, Eva Gonzalès ? Est-ce grâce à la notoriété de son père que celle-ci a reçu un accueil favorable des artistes et de la critique ?

Emmanuel Gonzalès meurt le 15 octobre 1887¹²⁴². Les nombreux récits de sa mort et de ses obsèques sont importants dans la compréhension de sa gloire et de sa postérité. Le journaliste Charles Chincholle, considéré comme l'un des premiers reporters français couvrant les manifestations publiques d'importance, relate la mort de l'écrivain :

« Les membres du comité de la Société des Gens de Lettres ont reçu, hier matin, une bien cruelle dépêche. Leur président honoraire, leur délégué à vie n'était plus !... Gonzalès a succombé samedi, à minuit et quart, à une laryngite chronique, dont sont morts, paraît-il, la plupart des membres de sa famille. Il s'est éteint sans souffrance, dans son fauteuil, espérant, après trois nuits d'insomnie, goûter enfin, grâce à une piqûre de morphine, le sommeil. Sans cette laryngite, qui a pris soudain, il y a quatre mois, un développement excessif, notre délégué eût longtemps continué à porter allégrement ses soixante-douze ans »¹²⁴³.

L'écrivain Olivier des Armoises, dans *Le Voleur illustré*, revient lui aussi sur le décès d'Emmanuel Gonzalès dans un long article : « Après une carrière littéraire des plus fécondes et des plus brillantes, Gonzalès est mort debout. Il s'est assoupi tout habillé dans son fauteuil pour ne se réveiller que dans l'éternité »¹²⁴⁴. Édouard Montagne, délégué de la Société des Gens de Lettres, relate alors le chagrin survenu dans le Comité, mais également dans la société parisienne, à l'annonce de la mort d'Emmanuel Gonzalès :

« La nouvelle de la mort de M. Emmanuel Gonzalès parvient au siège social dans la matinée. M. le Président se hâte de convoquer en séance extraordinaire tous les membres du Comité pour cinq heures. Après avoir déploré, ainsi que ses collègues présents, la mort du Délégué, qui depuis vingt-deux ans dirige les intérêts de la Société, il expose les devoirs immédiats à remplir envers le regretté défunt. Il est décidé, après une série de votes unanimes :

- que les obsèques de M. Emmanuel Gonzalès auront lieu aux frais de la Société ;
- que tous les membres de la Société et les adhérents recevront des lettres de convocation ;
- qu'un discours funèbre sera prononcé, au nom de la Société, par M. le Président ;
- que M. Édouard Montagne, suppléant de M. Emmanuel Gonzalès, depuis le 18 juillet, continuera à remplir provisoirement les fonctions de Délégué ;
- qu'en signe de deuil, le Comité ne tiendra pas sa séance hebdomadaire le lundi 17, mais que cette séance sera renvoyée au lundi 24 octobre. »¹²⁴⁵.

Ses obsèques, célébrées le 17 octobre, rassemblent un nombre considérable d'individus, autant de personnalités politiques, administratives, scientifiques, littéraires qu'artistiques,

¹²⁴² Acte de décès d'Emmanuel Gonzalès, 15 octobre 1887. Annexes, p. 612-613.

¹²⁴³ Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁴⁴ Olivier DES ARMOISES, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 16.

¹²⁴⁵ Édouard MONTAGNE *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, *op. cit.*, p. 376.

venues lui rendre un dernier hommage. Montagne explique qu'à la vue de cette procession, « à quiconque on demandait quel était celui que tant de hautes intelligences s'imposaient l'obligation de suivre jusqu'au champ du repos éternel, on répondait : “ C'est Emmanuel Gonzalès ”. Et les fronts se découvraient. Et le cortège grossissait derrière le char funèbre »¹²⁴⁶. Le char est orné de fleurs et de couronnes envoyées, entre autres, par la Société des Gens de Lettres, par la maison Dentu, mais également par sa fille, Jeanne Gonzalès, et son gendre, Henri Guérard. Outre la famille du défunt, les hommes de lettres Jules Clarétie, François Coppée, Philibert Audebrand, Elie Berthet, Arsène Houssaye et M. le comte de la Boissière marchent près du cercueil, ou comme le dit l'expression « tiennent les cordons du poêle ».

La messe est célébrée en l'église Notre-Dame-de-la-Trinité, là où lui-même avait pleuré la mort de sa femme¹²⁴⁷ et de sa fille aînée quelques années auparavant, malheur dont nous fait part Édouard Montagne dans son historique de la Société :

« Le mercredi 9 mai 1883, M. Gonzalès demandait un nouveau congé, mais cette fois pour un deuil éternel, afin de conduire à sa dernière demeure cette même fille si charmante dont nous admirions tous l'éclatante beauté ; elle était décédée subitement le 6 mai, à l'âge de trente-quatre ans, laissant à son époux désolé un fils de quelques jours, dont la naissance longtemps attendue avait été le signal d'une indicible joie, traversée presque aussitôt par le plus épouvantable de tous les malheurs. Notre cher et sympathique Délégué, déjà cruellement éprouvé par la mort de sa compagne, survenue le 23 février 1880, n'avait pas encore épuisé toutes les coupes d'amertume que la Providence réservait à son honorable vieillesse »¹²⁴⁸.

Les articles de journaux écrits à la mort du romancier sont eux aussi revenus sur ces deux deuils qui l'ont particulièrement éprouvé au début des années 1880. *Le Siècle*, en premier, déclare que la mort d'Eva Gonzalès a entraîné celle de son père : « Gonzalès, messieurs, est mort de la mort de sa fille si grandement belle et si admirablement artiste. Contre une douleur qui ne pouvait être consolée, le père orgueilleux et tendre devait succomber. [...] Il était atteint, et il n'eût pas voulu guérir des lésions morales de son cœur, malgré les plus douces consolations et les joies que ne cessa de lui prodiguer Jeanne, son autre fille »¹²⁴⁹. Olivier des Armoises écrit, quant à lui : « La mort n'épargna pas ceux que Gonzalès aimait et qui lui tenaient par les liens les plus sacrés. Il perdit successivement sa femme [...] et sa fille, la

¹²⁴⁶ *Ibidem*, p. 377.

¹²⁴⁷ Acte de décès de Mme Gonzalès, 22 février 1880. Annexes, p. 606-607.

¹²⁴⁸ Édouard MONTAGNE, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, op.cit., p. 309.

¹²⁴⁹ « Les obsèques d'Emmanuel Gonzalès », *Le Siècle*, 18 octobre 1887, p. 3.

merveilleuse Eva, [...] sur la tombe desquelles il se rendait religieusement chaque dimanche. Ce dernier deuil l'écrasa, et sans la tendresse et le dévouement de sa seconde fille, celle qui vient de lui fermer les yeux, il n'y aurait pas survécu »¹²⁵⁰. Pierre Véron, dans *Le Monde illustré*, renchérit quant à la détresse qu'éprouva l'écrivain à la mort de sa fille : « Depuis qu'un coup cruel l'avait frappé, depuis que la mort lui avait enlevé brutalement sa fille aînée qui était une artiste de valeur, on sentait qu'Emmanuel Gonzalès avait été touché profondément. Il se raidissait pour se redresser. Mais aux heures d'abandon intime, la blessure se rouvrait et l'abattement revenait toujours »¹²⁵¹. Charles Chincholle en conclut alors : « Pauvre Gonzalès ! Il eût certainement vécu plus longtemps si, dans ces dernières années, il n'avait été frappé par les deux plus épouvantables deuils qui pussent l'atteindre »¹²⁵².

Le corps du romancier est inhumé à leurs côtés au cimetière de Montmartre. Il semble d'ailleurs que la tombe familiale ait été refaite à la mort d'Emmanuel Gonzalès, puisque celle-ci lui est presque entièrement dédiée, les noms de ses parents, de son épouse et de sa fille aînée n'étant mentionnés que sur les côtés de la stèle, et celui de son petit-fils, Jean-Raimond Guérard, sur la pierre tombale. Cette tombe est à la gloire de l'écrivain, de son œuvre et de son travail en tant que membre de la Société des Gens de Lettres. Cette société a, de ce fait, financé les obsèques d'Emmanuel Gonzalès, comme le relate Chincholle : « Le comité de la Société des Gens de Lettres s'est réuni hier d'urgence pour régler les funérailles »¹²⁵³, mais a également contribué à la restauration de la tombe. Pierre Véron revient sur ce second élément : « Il faut aussi maintenant qu'Emmanuel Gonzalès ait son tombeau, à l'érection duquel doivent concourir tous les membres de cette Société des Gens de Lettres qu'il a tant aimée et si loyalement servie. [...] Aussi le tombeau que nous demandons ne sera-t-il pas seulement un hommage : ce sera le paiement d'une dette »¹²⁵⁴. Jules Clarétie, alors Président de la Société, prononce un dernier hommage devant la tombe de l'écrivain lors de ses obsèques. Il explique, comme Zola le fera quatre ans plus tard à l'inauguration du buste qui surmonte aujourd'hui sa tombe, le dévouement et l'amour qu'Emmanuel Gonzalès portait depuis si longtemps à cette Société, même pendant la maladie :

¹²⁵⁰ Olivier DES ARMOISES, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 16.

¹²⁵¹ Pierre VERON, « Courrier de Paris », *op. cit.*, p. 3.

¹²⁵² Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁵³ *Ibidem.*

¹²⁵⁴ Pierre VERON, « Courrier de Paris », *op. cit.*, p. 3.

« Messieurs,

Lundi dernier, à l'heure où notre Comité se réunit d'ordinaire, votre Président recevait de notre cher Délégué, Emmanuel Gonzalès, une lettre d'excuse. Souffrant depuis longtemps, Gonzalès nous demandait de vouloir bien, sans lui, tenir séance. Il ne pouvait sortir, le temps était affreux. On lui ordonnait le coin du feu. Et j'avais à peine achevé de lire sa lettre qu'Emmanuel Gonzalès entra dans la salle de famille et, comme attiré par le magnétisme du travail, prenait parmi nous sa place accoutumée. Il savait que nous avions toujours besoin de lui, de ses conseils, de son dévouement, et il venait, malgré son médecin, malgré ses enfants, accomplir ce qu'il avait toujours regardé comme tout simple : son devoir. Et je ne saurais beaucoup l'en louer, Messieurs. Notre ami était de ceux qui du dévouement font une habitude. Il était égoïste à sa façon ; il lui semblait travailler pour lui-même lorsqu'il se donnait tout entier aux autres, et en quittant les soins pressés des siens, il retrouvait tout naturellement l'affection d'une autre famille, la nôtre, qu'il a aimée pendant un demi-siècle et qu'il a bien servie pendant près de vingt-cinq ans. Mais si le devoir était facile à Gonzalès, cette dernière preuve de vaillance nous fut, à nous, il y a huit jours, profondément pénible. Notre pauvre ami ne pouvait plus parler : le mal était là, l'étreignant à la gorge, et, comme il lui fallait, sur tel ou tel point litigieux, donner son avis, c'est en me passant des lambeaux de papier griffonné d'une main fiévreuse que Gonzalès répondait à nos questions. La voix lui manquait, il lui restait la plume, et l'on peut dire que votre Délégué est mort en consacrant à vos intérêts ses derniers efforts et ses dernières lignes. Nous n'oublierons jamais cette suprême et dramatique séance, et quand on nous parlera des soldats qui tombent à leur poste, nous nous rappellerons cet écrivain de soixante-douze ans se raidissant contre la maladie, luttant contre l'aphonie, contre la mort déjà visible sur son beau visage décharné, et apportant ce qui lui restait de force et de courage à la cause de ses confrères, les gens de lettres. Oui, Messieurs, Délégué de la Société des gens de lettres pendant vingt-quatre ans, Gonzalès nous avait donné sa vie : il fit plus, et, lundi dernier, simple, presque souriant, il nous a donné son agonie. Ceux qui ont lu les romans historiques ou les récits d'aventures d'Emmanuel Gonzalès savent ce qu'il y avait en lui de vive imagination, de curiosité, d'héroïsme dans l'invention, d'entraînement dans l'art de conter, en ses belles fables bien françaises qui amusèrent nos vingt ans, les *Frères de la Côte*, *Les Sept Baisers de Buckingham*, *Les Mémoires d'un Ange*, *Essai le Lépreux*, cet *Essai* dont les exploits, contemporains de ceux de du Guesclin, firent tapage, même au milieu des journées de 1848. Le public saluait et suivait le conteur populaire ; mais nous seuls connaissions la valeur littéraire de Gonzalès, qui, après avoir eu l'honneur d'être le rédacteur en chef d'Honoré de Balzac, réclamait la faveur de consacrer ses derniers jours à l'œuvre de son maître, et se proposait d'écrire aussi ses *Mémoires*, non pour dénigrer ses chers compagnons disparus, mais, au contraire, pour les louer, les saluer et, après les avoir aimés, les faire mieux aimer encore. Ce qui était la marque du caractère de Gonzalès, c'est, en effet, qu'il ne connut jamais l'envie ; c'est qu'en toutes les fonctions qu'il sut remplir, rédacteur en chef de la *Caricature*, directeur de la partie littéraire du *Siècle*, ou Délégué de notre Société, il sut toujours servir les humbles, aplanir aux nouveaux les difficultés des débuts, aux anciens éviter les tristesses de la lutte. Il eut, avec la vertu d'indulgence, le don inexplicable de sympathie, et, grâce à lui, toutes les questions irritantes, toutes les révoltes d'amour-propre, toutes les rivalités qui se peuvent produire dans une grande et nombreuse Société comme la nôtre, étaient résolues très vite, et ce Français, très français, en dépit de son nom castillan, résolvait souvent une question par un mot, un bon mot, mais un de ces bons mots qui partent d'un bon cœur. Je n'ajouterai pas que ce lettré, ce journaliste d'autrefois, ce romancier de cape élégante et d'épée loyale était, dans toute l'acception, un homme d'honneur. Pour un écrivain, l'honnêteté ce doit être la grammaire. Mais, gardien de notre fortune comme de notre renommée, tant que notre Délégué a vécu, nous avons pu dormir tranquilles. Il veillait. Nous travaillions, nous produisions, nous cherchions. Chacun de nous faisait son œuvre. Pour la sauvegarder, pour nous aider à défendre l'épargne de nos laborieux et les secours de nos pauvres, nous étions tranquilles encore un coup. Nous nous disions : « Gonzalès est là. ». Il n'est plus là, Emmanuel Gonzalès ! Ses amis, l'entourant une dernière fois, lui apportent aujourd'hui la dernière couronne et la dernière larme. Mais son souvenir restera parmi nous

et aussi son exemple. Fondateur de notre chère Société des Gens de Lettres, il se vantait d'être un des rares survivants qui, après avoir, il y a cinquante ans, mis leur signature au bas du pacte social, fêteraient dans deux mois le demi-siècle de prospérité de l'œuvre à laquelle il avait voué son existence. De ces survivants du demi-siècle, bien peu maintenant sont debout. Et dans cette poignante séance d'il y a huit jours, comme nous discutons la question de savoir si notre Comité irait, le matin du cinquantenaire, porter des fleurs à la tombe de l'ouvrir de la première heure qui fonda la Société, je vois encore Gonzalès muet, mais tout heureux de l'hommage projeté, je le vois inclinant sa tête lassée au nom de Louis Desnoyers, son ami. Eh bien ! Messieurs, quand nous célébrerons le cinquantenaire de l'Association qui nous permet d'être libres et de nous entraider, nous n'oublierons pas ce serviteur de tant d'années, ce collaborateur d'hier et de toujours, ce laborieux qui aura été à la peine et ne sera pas à l'honneur, et nous porterons à notre vieil ami, à notre cher Délégué, à l'écrivain dont la vie fut un modèle de dévouement et de bonté, une couronne avec cette inscription : À Emmanuel Gonzalès. *La Société des gens de lettres reconnaissante* »¹²⁵⁵.

Emmanuel Gonzalès a donc joué un rôle particulièrement important au sein de la Société des Gens de Lettres. Toujours active aujourd'hui, elle a été fondée en 1838 par Louis Desnoyers, soutenu dès sa création par Honoré de Balzac, Victor Hugo, George Sand, Théophile Gautier, Alexandre Dumas (père), mais aussi Gonzalès, comme le souligne le critique Oscar Comettant lors des obsèques de l'écrivain dans le journal *Le Siècle* : « Gonzalès était lié d'une étroite amitié avec Louis Desnoyers avant même que cet écrivain trop oublié, songeât à créer une société d'écrivains [...]. Il parla souvent de son projet à Gonzalès [...]. Comme Desnoyers, Gonzalès comprit l'utilité d'une société confraternelle où seraient solidarisés les intérêts des écrivains »¹²⁵⁶. Après avoir réalisé un projet de statuts, Desnoyers décide de les exposer à divers hommes de lettres. Édouard Montagne revient sur la création de la Société et sa première séance : « Ce fut le 10 décembre 1837 que M. Louis Desnoyers, directeur du *Siècle*, désireux de constituer en association les hommes de lettres, pour la défense de leurs droits incessamment menacés, réunit en son domicile [...] un certain nombre de rédacteurs littéraires des différents journaux de Paris »¹²⁵⁷. Gonzalès aurait rédigé le procès-verbal de cette première séance. Suite à de multiples assemblées réunissant rédacteurs et hommes de lettres afin de rédiger les statuts de la Société, celle-ci est officiellement et légalement constituée le 28 avril 1838.

Au XIX^e siècle, les romanciers étant mal défendus et les feuilletons parus dans les revues parisiennes étant reproduits sans autorisation et sans droit dans les journaux de province, alors que le roman-feuilleton connaît un succès phénoménal, la Société des Gens de Lettres a pour

¹²⁵⁵ Discours de Jules Clarétie prononcé lors des funérailles d'Emmanuel Gonzalès au cimetière de Montmartre, dans Édouard MONTAGNE *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, op.cit., p. 377-380.

¹²⁵⁶ « Les obsèques d'Emmanuel Gonzalès », *Le Siècle*, op. cit., p. 3.

¹²⁵⁷ Édouard MONTAGNE *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, op.cit., p. 1.

objectif, à l'origine, de recueillir et de répartir les droits générés par les romans-feuilletons parus dans la presse, et de faire respecter les droits d'auteur. C'est grâce à cette Société que de jeunes écrivains parviennent alors à publier dans les journaux de l'époque. En échange de leur adhésion, par laquelle ils lèguent leurs droits à la Société, celle-ci les protège contre la contrefaçon, leur donne une pension, un secours, des avances sur droit en cas de difficulté, ainsi qu'un soutien juridique et social.

Emmanuel Gonzalès en occupe différents postes. Sociétaire depuis sa fondation, il en devient secrétaire le 12 juin 1848 et le reste pendant plus de deux ans. Puis il occupe le poste de questeur du 30 décembre 1850 au 17 mai 1852, date à laquelle le romancier est nommé Vice-Président de la Société des Gens de Lettres, place à laquelle il sera reconduit sept fois. Entre 1860 et 1863, il occupe la double charge de Vice-Président et de Trésorier, et, entre le 22 février 1864 et le 20 février 1865, celle de Président et de Trésorier. Ce poste de Président, qu'il ne garde qu'une année, lui vaut le statut de Président honoraire de la Société des Gens de Lettres. Mais c'est surtout pour son poste de Délégué, nommé du 26 mars 1866 à sa mort, soit vingt-deux fois, et plusieurs fois à l'unanimité, qu'Emmanuel Gonzalès est célèbre. Il devient alors une personne indispensable pour les écrivains sociétaires. « Louis Desnoyers avait fondé en 1837 la Société des Gens de Lettres. Emmanuel Gonzalès en devint bientôt l'âme »¹²⁵⁸, affirme Chincholle.

Il veille sur l'œuvre de ses confrères, défend leur statut et leurs biens, comme lors de cette assemblée générale du 5 janvier 1840, où il monte à la tribune pour faire entendre sa voix : « Dans la séance du Comité du 9 janvier 1840, M. Berthoud demande par lettre que MM. Emmanuel Gonzalès et Molé-Gentilhomme soient exclus de la Société, pour avoir fait irruption, dans la dernière assemblée générale, vers la tribune occupée alors par M. Celliez, et pour avoir menacé l'orateur »¹²⁵⁹. Les hommes de lettres ont besoin de lui, de sa présence, de sa bienveillance et de ses conseils, comme le souligne Pierre Véron :

« C'était un galant homme dans toute l'étendue du mot, un confrère serviable pour tous, à qui sa situation permit de rendre d'innombrables services [...]. Depuis longtemps, il s'est voué presque tout entier à la tâche administrative qui lui incombait [...]. On ne doit pas oublier qu'avant la gestion de Gonzalès, les intérêts des écrivains étaient trop souvent livrés au hasard ou compromis par des concours insuffisants. Ce fut lui qui mit de l'ordre dans ce

¹²⁵⁸ Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁵⁹ Édouard MONTAGNE, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, *op.cit.*, p. 20.

désordre. Ce fut lui qui contribua pour sa bonne part à étendre et à faire reconnaître les droits de la propriété littéraire »¹²⁶⁰.

Dans *Les Hommes d'aujourd'hui* du 1^{er} janvier 1882, Pierre et Paul écrivent de longues lignes sur le rôle d'Emmanuel Gonzalès au sein de la Société et sur la prospérité qu'elle connaît depuis que le romancier lui consacre son temps :

« On peut dire que Gonzalès est l'avoué discret de la plus grande partie de ses membres. Ceux-là ne font rien sans le consulter. Il en a tant vu, il sait tant de choses et son bon sens, aidé de son expérience, est un guide si sûr, que ces derniers prennent le parti de ne plus penser que par leur délégué. [...] Confondant les intérêts de tous dans celui de la Société dont il a été un des fondateurs et qu'il aime comme s'il en était l'unique créateur, la Société des Gens de Lettres, depuis la date de sa délégation, a doublé ses membres, triplé ses capitaux, quadruplé ses affaires [...]. Après avoir fait sa fortune littéraire, assuré celle de ses confrères, [...] oublié sa propre personnalité pour ne revivre que dans la masse commune, c'est là un rare exemple de désintéressement, c'est plus que du sacrifice et du dévouement »¹²⁶¹.

De même, Charles Chincholle revient longuement sur l'amour d'Emmanuel Gonzalès pour cette Société des Gens de Lettres et sur l'importance qu'elle avait à ses yeux :

« Il a rendu depuis vingt-deux années tant de services à tout le corps littéraire. La Société des Gens de Lettres, c'était sa vie même. Il la voulait à la fois glorieuse et pratique, veillant à ce que tous ceux qui ont un nom en fissent partie et à ce qu'elle comptât en même temps des gens d'affaires expérimentés, capables d'en gérer les fonds, d'assurer par une sage administration non seulement l'avenir, mais encore le présent de tous ses participants. Il aimait à parler des 234 premiers membres de sa chère Société. Beaucoup d'entre eux certainement sont oubliés aujourd'hui, mais combien seront longtemps encore la gloire des lettres françaises [...]. Ils étaient 234, il y a cinquante ans de cela. Hier encore ils étaient 17. Ils ne sont plus que 16 aujourd'hui »¹²⁶².

Comme en témoigne Jules Clarétie dans son discours prononcé lors des obsèques de l'écrivain, dans les dernières semaines de sa vie, Gonzalès continue d'accomplir son devoir de Délégué, malgré ses problèmes de santé. Olivier des Armoises évoque ce combat, cette volonté que le romancier avait de faire passer la Société des Gens de Lettres avant sa maladie :

« Il aimait passionnément sa grande famille littéraire : toujours affable, bienveillant, il accueillait les jeunes, prodiguait ses conseils aux inexpérimentés de talent, en leur aplanissant les difficultés du chemin à parcourir, et tendait sa main loyale à ceux que l'aridité de la route avait fatigués. Le jour de sa mort, il s'en occupait encore à dix heures du matin,

¹²⁶⁰ Pierre VERON, « Courrier de Paris », *op. cit.*, p. 3.

¹²⁶¹ PIERRE et PAUL, « Emmanuel Gonzalès », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 111, 1^{er} janvier 1882, p. 4.

¹²⁶² Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

ce vaillant de la plume, apposait sa signature au bas d'actes émanant de la Société, et le soir en s'endormant pour toujours, il parlait de cette belle et utile association des Gens de Lettres, qu'il a contribué à fonder, qui était la grande préoccupation de sa pensée, le but de son dévouement ; dont, vivant, il fut l'âme, et dont, mort, il devient l'une des gloires »¹²⁶³.

Loin d'être uniquement l'écrivain de cape et d'épée que l'on connaît, que le public salue et dont il suit les romans historiques et récits d'aventures publiés en feuilletons dans les journaux de l'époque, Emmanuel Gonzalès est donc un homme de lettres éclectique, tourné aussi bien vers l'écriture et la direction de revue, comme nous l'avons observé au début de cette étude, que l'administration d'une association littéraire.

Ami et admirateur des grands écrivains de son temps, Gonzalès a l'honneur d'être le rédacteur en chef d'Honoré de Balzac lorsqu'il dirige le journal *La Caricature* entre 1839 et 1840. L'écrivain célèbre meurt dix ans plus tard, laissant des œuvres qui marqueront les générations à venir. Fasciné par Balzac, par l'homme comme par l'œuvre, Gonzalès décide, en 1883, d'ériger une statue à la gloire de l'écrivain, comme le relate Édouard Montagne dans son ouvrage :

« Le 5 novembre 1883, M. Emmanuel Gonzalès fait part au Comité de l'initiative qu'il a prise, sur l'invitation de nombreux amis, tous admirateurs de Balzac, au sujet d'une souscription destinée à élever une statue au créateur de la *Comédie humaine*. [...] M. Emmanuel Gonzalès ajoute que des écrivains de toutes les écoles et de toutes les opinions seront conviés à faire partie de la commission d'étude, que les directeurs des grands journaux de Paris ont déjà promis leur concours le plus sympathique et que tout semble affirmer un succès complet. »¹²⁶⁴.

De par sa profession d'écrivain et son statut de Délégué de la Société des Gens de Lettres, mais également d'ami, Emmanuel Gonzalès envoie une lettre d'invitation à ses confrères de la presse et de la littérature afin de former un comité dans le but de réaliser une souscription publique pour l'érection de la statue à Honoré de Balzac. Il leur écrit :

*« Monsieur et honoré confrère,
De nombreux amis et admirateurs du grand Honoré de Balzac m'ont invité à prendre l'initiative d'une souscription destinée à élever une statue au créateur de la Comédie humaine. J'ai obéi et accepté la tâche délicate d'être le sonneur de cloche d'une œuvre si souvent réclamée par le public et la presse. Mon seul titre à cet honneur, c'est d'avoir connu intimement le maître [...]. Ce grand homme de lettres, qui n'a jamais voulu être autre chose que l'un de nous, n'a pas laissé comme Alexandre Dumas un héritier de son sang, de son nom et de son génie. Nul continueur, nul successeur ne rend cet héritage vivant et sensible.*

¹²⁶³ Olivier DES ARMOISES, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 16.

¹²⁶⁴ Édouard MONTAGNE, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, *op.cit.*, p. 346.

Balzac est isolé dans son œuvre ; enfermé dans nos bibliothèques [...] ; mais en revanche, tous les romanciers modernes se considèrent comme ses fils et ses petits-fils. [...] L'auteur d'Eugénie Grandet et des Contes drolatiques, – ces deux extrêmes –, écrivain de cohésion, d'effort et de concentration, observateur intuitif et profond, touche aux fibres les plus intimes des esprits lettrés, sérieux et délicats. À ce titre, et au meilleur sens du mot, il est populaire. [...] Je crois donc l'heure venue de réaliser ce projet si longtemps rêvé d'un hommage solennel à rendre au maître [...]. Après la statue d'Alexandre Dumas, la statue d'Honoré de Balzac. Je viens donc, mon cher confrère, faire appel à vos sentiments de piété littéraire et vous prier d'accorder votre concours à un projet déjà accueilli par la sympathie publique »¹²⁶⁵.

Suite à cette invitation, un comité se constitue, et la Société des Gens de Lettres passe commande au sculpteur Henri Chapu qui, malheureusement, meurt en 1891, avant même d'avoir commencé son œuvre, et ne laissant que des esquisses et ébauches du futur monument. Emmanuel Gonzalès décède donc en 1887 sans avoir vu son projet réalisé, à son grand regret, comme l'évoque Pierre Véron : « Un vrai chagrin qu'il a dû ressentir avec toute la vivacité de son tempérament impressionnable, c'est, – quand la maladie commençait à le miner sourdement –, de prévoir qu'il ne pourrait mener à bonne fin une œuvre à laquelle il s'était consacré avec passion : l'œuvre du monument de Balzac »¹²⁶⁶. Le romancier en aurait été très affecté, si bien que lorsqu'il abordait le sujet de cette statue, son découragement était perceptible¹²⁶⁷.

Ses œuvres ainsi que son rôle au sein de la Société des Gens de Lettres valent à l'écrivain le titre de Chevalier de la Légion d'honneur le 13 août 1861¹²⁶⁸. Mais la modestie propre à Gonzalès lui aurait fait refuser cette décoration pendant de nombreuses années, comme le souligne Olivier des Armoises :

« Par ce temps de chasse à la décoration il n'est pas inopportun de rappeler un trait typique concernant la nomination de Gonzalès dans la Légion d'honneur. Son gendre, M. Henri Guérard, l'aquafortiste connu, me disait qu'au lieu du brevet qu'il cherchait dans les papiers du défunt il avait trouvé une série de lettres émanant du ministère. La dernière rappelait à Gonzalès, sur le ton de la patience lassée, qu'on l'invitait pour la septième fois à accuser réception de sa nomination. Il paraît que l'entêté et fier écrivain dédaigna cette septième injonction comme il avait fait des précédentes et poussa l'indifférence jusqu'à n'aller jamais chercher sa croix »¹²⁶⁹.

¹²⁶⁵ Octave UZANNE, *Le Livre, bibliographie moderne, op. cit.*, 1883, p. 802.

¹²⁶⁶ Pierre VERON, « Courrier de Paris », *op. cit.*, p. 3.

¹²⁶⁷ Après la mort du sculpteur Chapu, Émile Zola, alors Président de la Société des Gens de Lettres, poursuit le projet qu'avait entrepris Emmanuel Gonzalès et confie la commande à Auguste Rodin. Ce n'est qu'en 1939, plus de cinquante ans après la souscription lancée par Emmanuel Gonzalès, et presque un siècle après la mort de Balzac, que le bronze est inauguré à Paris, boulevard Raspail.

¹²⁶⁸ Dossier de la Légion d'honneur d'Emmanuel Gonzalès. Annexes, p. 595-596.

¹²⁶⁹ Olivier DES ARMOISES, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 15-16.

C'est peut-être la raison pour laquelle le dossier de la Légion d'honneur d'Emmanuel Gonzalès, contrairement à ceux de son propre père ou de Henri Guérard, ne comporte que deux papiers, sa nomination et la reconstitution des matricules, alors qu'il devrait contenir également un récépissé de décoration, un récépissé de brevet, un procès-verbal de réception du titre de Chevalier de la Légion d'honneur, ses états de service, et un récépissé des recouvrements pour le compte de la Légion d'honneur. Et pourtant, comme le disait Jules Clarétie dans son discours prononcé pendant les obsèques de l'écrivain, « ce lettré, ce journaliste d'autrefois, ce romancier de cape élégante et d'épée loyale était, dans toute l'acception, un homme d'honneur »¹²⁷⁰.

Ce 15 octobre 1887, Emmanuel Gonzalès avait été enlevé à l'affection de sa famille, mais aussi à celle de tous les sociétaires dont il était devenu le représentant, le conseiller, le défenseur et l'ami. Lors de ses obsèques, « un grand nombre de membres de la Société des Gens de Lettres, des auteurs, des journalistes, des artistes s'étaient fait un devoir de suivre le convoi de l'homme de bien dont les qualités de cœur et d'esprit ont été si bien mises en lumières par les orateurs qui ont pris la parole sur sa tombe »¹²⁷¹, Jules Clarétie, pour la Société des Gens de Lettres, mais aussi François Coppée¹²⁷², pour la Société des Auteurs dramatiques, à laquelle Gonzalès adhérait également, et Oscar Comettant¹²⁷³, pour le journal *Le Siècle*, au sein duquel le romancier avait travaillé. Celui-ci consacre d'ailleurs, le 18 octobre 1887 un long article aux obsèques d'Emmanuel Gonzalès survenues la veille, accompagné des différents discours. À l'instar de Jules Clarétie, l'écrivain François Coppée rend un hommage vibrant à son ami romancier, qui s'est également battu pour la Société des Auteurs dramatiques :

« Messieurs,

J'apporte le regret douloureux, le souvenir ému de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques sur la tombe d'Emmanuel Gonzalès. J'ai eu le bonheur de le compter parmi mes amis, et il m'eût été doux de dire à mon tour, quel romancier d'une imagination brillante et féconde, quel administrateur habile et intègre, quel camarade plein de courtoisie et de bonté, quel causeur inépuisable en saillies et anecdotes, quel galant homme enfin, dans toute la force et toute la grâce du mot, fut celui que nous venons de perdre. [...] Emmanuel Gonzalès a peu écrit pour le théâtre, et pourtant ses romans, tout de mouvement et d'action, semblaient

¹²⁷⁰ Discours de Jules Clarétie prononcé lors des funérailles d'Emmanuel Gonzalès au cimetière de Montmartre, dans Édouard MONTAGNE *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, op.cit., p. 379.

¹²⁷¹ « Les obsèques d'Emmanuel Gonzalès, *Le Siècle*, op. cit., p. 3.

¹²⁷² François Coppée (1842-1908) est un romancier, auteur dramatique, poète du mouvement Le Parnasse, et membre de l'Académie française.

¹²⁷³ Oscar Comettant (1819-1898) est un compositeur et critique musical du *Siècle* et du *Ménestrel*. Il est également connu pour avoir été l'un des plus grands voyageurs du XIX^e siècle.

destinés à l'adaptation scénique. Pour leur donner cette forme nouvelle, le temps lui manqua sans doute, ce temps qu'il prodigua si généreusement à l'œuvre de toute sa vie, au triomphe du principe d'association entre les gens de lettres. [...] Nous n'oublierons jamais combien le tact et la bonne grâce de notre ami regretté ont contribué aux cordiaux et excellents rapports de nos deux sociétés. Il aimait à les unir par la bienfaisance, et grâce à lui, plus d'une touchante infortune fut soulagée par un double secours. [...] La Société des Auteurs dramatiques est fière d'avoir eu Emmanuel Gonzalès dans ses rangs. Il était bien des nôtres, ou plutôt nous étions les siens ; c'est-à-dire que nous appartenions à son dévouement, comme il appartient à notre reconnaissance. Je lui offre ici l'hommage ; et si son âme – il y croyait – flotte en ce moment parmi nous, il doit éprouver une bien douce joie de voir les deux groupes de ses compagnons littéraires, joindre, sur sa tombe, leurs mains fraternelles »¹²⁷⁴.

Enfin, le critique musical Oscar Comettant déclare pour le journal *Le Siècle*, après un bref historique de la Société des Gens de Lettres : « Il ne me reste qu'à adresser à mon vieux camarade, au nom de M. Philippe Jourde, directeur du *Siècle* et au nom de toute la rédaction de ce journal auquel Gonzalès fut attaché, le suprême adieu, l'adieu de la séparation éternelle »¹²⁷⁵.

Emmanuel Gonzalès était un ami fidèle, dont les hommes de lettres et artistes ont célébré la mémoire une nouvelle fois, le 26 octobre 1891, lors de l'inauguration du buste en bronze de l'écrivain, qui surmonte, depuis, la tombe de la famille Gonzalès. Un article du journal *La Presse*, paru le 27 octobre 1891, nous fait part de cet événement : « Hier après-midi, à deux heures, au cimetière de Montmartre, a été inauguré le buste d'Emmanuel Gonzalès. Émile Zola présidait cette cérémonie, à laquelle assistaient des littérateurs, des artistes et des membres de la famille. [...] »¹²⁷⁶. L'auteur des *Rougon-Macquart*, alors Président de la Société des Gens de Lettres, prononce un discours dans lequel il apporte « un suprême hommage à Emmanuel Gonzalès »¹²⁷⁷. Nous reviendrons sur leur relation et l'étroite amitié entre les deux hommes dans la prochaine partie de cette étude.

Les hommes de lettres n'ont cessé de saluer le dévouement qu'Emmanuel Gonzalès a montré aux intérêts des écrivains, l'amour avec lequel il a travaillé pendant de si longues années à l'œuvre et à la vocation de la Société des Gens de Lettres. Il avait fini par donner tout son temps à cette Société, renonçant à écrire, ne travaillant qu'à assurer la liberté et les droits de

¹²⁷⁴ « Les obsèques d'Emmanuel Gonzalès, *Le Siècle*, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁷⁵ *Ibidem*.

¹²⁷⁶ « Emmanuel Gonzalès », *La Presse*, 27 octobre 1891, p. 1.

¹²⁷⁷ Discours d'Émile Zola lors de l'inauguration du buste d'Emmanuel Gonzalès au cimetière de Montmartre le 25 octobre 1891, dans *Émile Zola, Les œuvres complètes, Volume 50, Mélanges, Préfaces et Discours, op. cit.*, p. 267-268.

ses confrères, comme le souligne Pierre Véron : « Le littérateur ne produisait guère plus. Ses fonctions, qu'il prenait tout à fait au sérieux, ne lui en laissaient pas le temps »¹²⁷⁸ ; de même qu'Octave Uzanne : « Dans ces dernières années, M. Emmanuel Gonzalès, très absorbé par sa situation de Délégué de la Société, avait fort ralenti sa production littéraire »¹²⁷⁹.

Emmanuel Gonzalès s'est créé, au fil des ans, un important réseau d'amis parmi les littérateurs de son temps. Sa mort fut un choc pour tous, comme s'ils devenaient, du jour au lendemain, orphelins de père. Les différents articles que nous avons consultés témoignent de la fierté de ces hommes de lettres d'avoir été l'ami d'un romancier aussi talentueux tant dans l'écriture de ses œuvres que dans l'administration de la Société des Gens de Lettres. Charles Chincholle conclut d'ailleurs son article par ces mots : « Quand viendra le moment de la séparation, je croirai, en jetant de l'eau bénite sur la bière, donner une dernière poignée de main à celui dont je m'honore d'avoir été l'ami »¹²⁸⁰.

Tout au long de la carrière artistique d'Eva Gonzalès, ces hommes de lettres amis de son père, seront bienveillants à l'égard de son œuvre et la soutiendront de leurs mots.

¹²⁷⁸ Pierre VERON, « Courrier de Paris », *op. cit.*, p. 3.

¹²⁷⁹ Octave UZANNE, *Le Livre, bibliographie moderne*, *op. cit.*, 1887, p. 610.

¹²⁸⁰ Charles CHINCHOLLE, « Emmanuel Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

2. La bienveillance du cercle littéraire parisien.

C'est en mai 1870 qu'apparaît sur la scène artistique parisienne Eva Gonzalès, dont le nom est alors connu de tous, puisqu'il lui vient de son écrivain de père. Dès lors, la jeune artiste est défendue et soutenue par les critiques, écrivains et hommes de lettres qu'elle côtoie depuis ses plus jeunes années, qui l'ont vue grandir et perfectionner son art. Ils font la promotion de son œuvre dans leurs revues, leurs articles, leurs ouvrages respectifs, mais également dans leurs lettres. Durant sa courte carrière, qui ne dure que treize ans, un grand nombre d'articles de journaux, relatifs à Eva Gonzalès, et écrits par les amis et collègues de son père, débentent par « la fille de notre éminent confrère Emmanuel Gonzalès ».

Enfants, Eva Gonzalès et sa sœur ont l'habitude de rencontrer les grands noms de la littérature et de la poésie française contemporaine, tels que Victor Hugo, Alexandre Dumas (père), Théophile Gautier ou encore Théodore de Banville, qui travaillent avec leur père. Ce dernier, qui remarque très tôt le don artistique de la jeune fille, la pousse, avec son parrain Philippe Jourde, directeur du journal *Le Siècle*, à prendre des cours auprès de Charles Chaplin



Fig. LXX. Atelier Nadar, *Théodore de Banville*, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-235 (2).

Théodore de Banville (1823-1891)¹²⁸¹ (Fig. LXX.) est un écrivain et un poète, précurseur du mouvement poétique du Parnasse. Ce mouvement poétique de la seconde moitié du XIX^e siècle a pour objectif de valoriser la retenue, l'impersonnalité du poète, l'objectivité face au lyrisme et à la subjectivité de l'écrivain romantique. De même, contrairement aux romantiques qui abordent des sujets sociaux et politiques, les parnassiens ne s'intéressent qu'au beau, au culte de l'art, à la perfection. Nous trouvons parmi les membres de ce mouvement poétique Théophile Gautier, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, mais aussi l'ami d'Emmanuel Gonzalès, François Coppée. Théodore de Banville est également un partisan des peintres impressionnistes et un ami proche d'Édouard Manet, qu'il rencontre au Café Guerbois et qu'il soutient dans le journal *Le National*, comme le souligne Sophie Monneret :

« Critique au *National* [...], sa gentillesse naturelle l'incite à ne pas donner de coups de griffe, et il approuve aussi bien les tableaux académiques [...] que ceux de Manet ou de Renoir [...]. L'une de ses dernières critiques décrit judicieusement l'art de son ami Manet qui expose au Salon de 1879 *Dans la serre* et *En bateau*. "Ce que c'est que de nous ! Quand on pense qu'il y a eu un temps où M. Manet était le révolutionnaire, le buveur de sang, le spectre rouge ! Il a gardé ses impressions rapides, ses séduisantes harmonies, sa compréhension subtile de la couleur, son habileté à rendre, à fixer pour toujours un effet fugitif et sa science du plein air qui n'a pas été égalée" »¹²⁸².

Édouard Manet réalise d'ailleurs un portrait de Théodore de Banville en 1874¹²⁸³, le représentant à sa table de travail, coiffé de son béret, une plume dans une main, une cigarette dans l'autre. Au-dessus de lui apparaissent les idées qui traversent son imagination : des figures de femmes et d'hommes élégamment vêtus, un bateau au soleil couchant... Renoir représente lui aussi le poète quelques années plus tard dans un pastel¹²⁸⁴, « où se lisent l'humour et la générosité tellement caractéristiques de Banville »¹²⁸⁵.

En 1866, Théodore de Banville commence à publier ses *Camées parisiens*¹²⁸⁶, consacrés aux portraits physiques des personnes illustres de l'époque, tels que Victor Hugo ou Alexandre Dumas :

¹²⁸¹ Philippe ANDRES, *Théodore de Banville, 1823-1891 : parcours littéraire et biographique*, Paris, Éd. l'Harmattan, 1997 / Philippe ANDRES, *Théodore de Banville, un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

¹²⁸² Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 27.

¹²⁸³ Fig. 266. Édouard Manet, *Portrait de Théodore de Banville*, 1874. Annexes, p. 385.

¹²⁸⁴ Fig. 373. Auguste Renoir, *Portrait de Théodore de Banville*, vers 1882. Annexes, p. 492.

¹²⁸⁵ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque, t. 1, op. cit.*, p. 27.

¹²⁸⁶ Théodore DE BANVILLE, *Les Camées parisiens*, Paris, René Pincebourde Éditeur, 1866.

« Lequel de nos contemporains peut se flatter que l'Avenir saura quels furent son être physique et son visage ? Les penseurs, les observateurs se réjouiraient sans doute d'avoir, sur la physionomie des personnages célèbres des temps passés, une note vive, rapide, sincère, écrite au courant de la plume par un poète impressionnable qui ait eu de bons yeux. Voilà ce que je me suis dit, et ce que j'ai essayé de réaliser pour indiquer aux penseurs des âges futurs l'attitude et l'expression de quelques figures illustres, ou simplement curieuses, qui vivent à présent »¹²⁸⁷.

Mieux qu'une représentation figée par la photographie, Théodore de Banville, proche d'Eva Gonzalès, s'attache, dans la troisième et dernière série de ses camées écrite en 1873, à dresser son portrait. Par cette description, l'auteur élève la jeune artiste au rang de ces « figures illustres », alors qu'elle est connue du monde des arts et du public depuis seulement trois ans :

« Mlle Eva Gonzalès

On sait pertinemment aujourd'hui, grâce au savant poète et mythologue Louis Ménard, que les Âmes ne viennent pas sur la terre et ne s'incarnent pas dans des corps terrestres sans y avoir consenti, ce qui explique bien des choses ! Car en admirant la beauté surhumaine de certains peintres, comme Raphaël ou Van Dyck, par exemple, on devine qu'avant de naître au monde ils ont dû faire leurs conditions, et exiger des corps façonnés d'après leurs propres dessins ! Et sans une si vraisemblable hypothèse, il serait difficile de comprendre la beauté à la fois enfantine et exquise de Mlle Eva Gonzalès ; car ne semble-t-il pas que son visage charmant ait été emprunté à l'un de ces tableaux où elle atteint la parfaite harmonie avec la science et l'inspiration du coloriste ? Ce sont des formes accomplies, et c'est le visage d'une jeune fille : n'est-ce pas indiquer d'un mot une de ces rares créations complexes que l'Art réalise, mais dont il ne saurait demander l'étrange secret à la Nature ? La lumière caresse avec joie ces cheveux châtain, magnifiquement relevés sur les tempes et massés au sommet de la tête en larges coques retenues par un haut peigne d'écaille à l'espagnole. Et, riante, elle joue sur un large front, sur lequel de petites boucles de cheveux évaporés jettent des ombres douces, qui font valoir la blancheur du teint et le velours noir des prunelles. De longs sourcils droits, étroits, protègent les grands yeux, très ouverts, chercheurs, curieux, pénétrants. Il y a une innocence et une loyauté adorables dans ce beau regard de jeune fille, qui va droit devant soi sans hypocrisie et qui ingénument est avide de voir. Le nez droit et arrondi se relève à l'extrémité par des méplats charmants et des narines mutines. La bouche hardiment et gracieusement dessinée et d'une vive couleur de rose s'entrouvre en se retirant, comme par l'espièglerie de l'enfant qui retient son haleine pour voir et pour guetter, et cette bouche curieuse accompagne merveilleusement bien le regard observateur de l'artiste, toujours en éveil. Le menton ample, ferme et arrêté qui s'arrondit par une belle ligne ; l'oreille d'une pureté classique, bien attachée et que ne dépare aucun joyau ; les joues déjà parfaites et finies, pleines quoique allongées, et avec des plans insensibles d'une délicatesse idéale, seraient d'une femme, si tout cela n'était éclairé par la divine lumière de la jeunesse. Et comme, par bonheur, il se trouve qu'à ce moment même Mlle Eva Gonzalès a le menton appuyé sur sa main, j'indique d'un trait décisif et rapide cette main d'une très belle forme, qui est une main ferme, agissante et créatrice, et non pas la petite patte blanche et molle des femmes oisives, que Gavarni a quelquefois trouvé le moyen d'idéaliser, mais qui ne saurait servir de thème ni à la Poésie ni à la Statuaire. »¹²⁸⁸.

¹²⁸⁷ *Ibidem*, p.5-6.

¹²⁸⁸ Théodore DE BANVILLE, *Les Camées parisiens, Troisième et dernière série*, op. cit., p. 157-160.

Le 18 décembre 1872, Théodore de Banville envoie d'ailleurs une lettre à Emmanuel Gonzalès afin de remercier sa fille d'avoir « posé » pour ce portrait si élogieux, et lui montre toute sa gratitude en lui écrivant :

« Je ne saurais vous dire qu'elle est ma reconnaissance pour vous et pour Mlle Eva Gonzalès qui avec une si rare bonté a bien voulu, pour me faciliter ma tâche, se soumettre à un ennui dont je ne puis la récompenser, et pour bien décrire en quelques lignes sa beauté d'une distinction si haute et si pure, il faudrait l'ingéniosité de Gavarni ou de Balzac, et les bonheurs de plume les plus imprévus ! Au moins je ferai mon humble tentative avec la plus discrète et la plus respectueuse admiration, et je vous porterai dès qu'il aura paru un troisième volume des Camées Parisiens, pour lequel vous m'aurez été si généreusement secourable »¹²⁸⁹.

Le parrain d'Eva Gonzalès, Philippe Jourde (1816-1905) (Fig. LXXI.), est la seconde personne à s'être intéressée au talent de la jeune femme et à l'avoir poussée à entamer une formation artistique.



Fig. LXXI. Atelier Nadar, *Philippe Jourde*, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-236 (5).

Philippe Jourde n'est pas seulement célèbre pour son rôle important tenu dans la presse parisienne, mais aussi pour son premier métier de commercial et son rôle politique dans les

¹²⁸⁹ Lettre 17. Théodore de Banville à Emmanuel Gonzalès, 18 décembre 1872. Correspondance, p. 37-39.

Bouches-du-Rhône, où il a élu domicile. Né au Puy-en-Velay en 1816, la faillite commerciale de son père dans ses jeunes années le pousse à partir en Amérique, où il fait fortune. Lorsqu'il revient en France et s'installe à Paris en 1852, il devient commissionnaire en bois des îles. « Sa froide raison, sa sincérité extrême et son honnêteté scrupuleuse n'avaient pas tardé à lui assurer une notoriété commerciale »¹²⁹⁰, souligne A. Jacotin dans ses pages consacrées à Philippe Jourde dans l'ouvrage *Mémoires et procès-verbaux* de personnalités du Puy-en-Velay. Commercial de renom, il devient dans les années 1860 tour à tour juge suppléant, juge titulaire et président de section au tribunal du commerce de la Seine.

C'est alors qu'il décide de se lancer dans le journalisme et de travailler pour *Le Siècle*. Ne connaissant pas les circonstances de la rencontre entre Emmanuel Gonzalès et Philippe Jourde, nous supposons qu'ils se côtoient alors qu'ils travaillent tous deux pour ce journal. Dès lors ils deviennent amis, et Gonzalès demande à Jourde de devenir le parrain de ses filles. De tendance monarchiste constitutionnelle lors de sa création, *Le Siècle*, connu pour la publication de ses romans feuilletons, devient un journal républicain modéré en 1848, et s'oppose au régime de Napoléon III. Il est l'un des plus influents quotidiens français de l'époque, et s'adresse à un public bourgeois et libéral. Sa supériorité de diffusion est telle qu'il semble représenter à lui seul la presse républicaine et démocratique sous l'Empire. Fervent républicain, Philippe Jourde y entreprend une campagne de presse contre le régime, comme le déclare Jacotin : « M. Jourde mit au service de cette lutte quotidienne son ardeur infatigable, ses opinions républicaines nées en lui, son libéralisme formé aux sources vives de cette constitution américaine si respectueuse de toutes les libertés [...]. Devenu directeur du *Siècle*, il redoubla ses attaques contre le régime impérial »¹²⁹¹. Mais après 1871, sous sa direction, le journal ne retrouve pas l'influence qu'il avait avant la guerre franco-prussienne dans son rôle d'opposant, et voit son tirage chuter. Néanmoins, le roman-feuilleton reste toujours porteur. Zola y publie notamment entre le 28 juin et le 10 août 1870 *La Fortune des Rougon*, entre le 24 février et le 25 avril 1874 *La Conquête de Plassans*, ou encore entre le 25 janvier et le 11 mars 1876 *Son excellence Eugène Rougon*. Certains collaborateurs du journal restent particulièrement célèbres, parmi lesquels Jules-Antoine Castagnary, qui y défend l'œuvre d'Eva Gonzalès, Jules Clarétie, Théodore Duret, Henri Fouquier, Henry Havard, Champfleury, mais aussi Emmanuel Gonzalès, qui reste membre de la rédaction alors que

¹²⁹⁰ A. JACOTIN, « Philippe-Auguste Jourde (1816-1905) », *Mémoires et procès-verbaux*, tome 15, Le Puy-en-Velay, Société agricole et scientifique de la Haute-Loire, 1907, p. 3.

¹²⁹¹ A. JACOTIN, « Philippe-Auguste Jourde (1816-1905) », *op. cit.*, p. 3.

Philippe Jourde le dirige¹²⁹². La plupart répondent présents à l'inauguration de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès en janvier 1885.

Philippe Jourde occupe encore différents rôles. Propriétaire d'un château à Carry-le-Rouet, près de Marseille, il siège entre 1877 et 1895 au Conseil Général des Bouches-du-Rhône, en devient le président en 1899, et édifie à Martigues un hospice, où il repose aujourd'hui. Président puis Président Honoraire du Syndicat de la Presse Parisienne, il est également à l'origine de l'Association des journalistes parisiens, de l'Association de la presse républicaine et de la Société des victimes du devoir, « auxquelles il n'avait cessé d'apporter le plus vif intérêt, jusqu'aux dernières années de sa vie parisienne »¹²⁹³. Nommé Chevalier de la Légion d'honneur pour ces différents statuts, Philippe Jourde, à l'instar d'Emmanuel Gonzalès, refuse tout d'abord cette distinction, comme le rapporte Jacotin : « Nous avons déjà eu l'occasion de signaler la modestie de M. Jourde : il en donna de nouvelles preuves en refusant, pendant longtemps, la croix de la Légion d'honneur que M. Carnot finit cependant par lui faire accepter, en avril 1890 [...]. L'opinion publique et la presse saluèrent avec joie cette distinction honorifique »¹²⁹⁴.

Ami des écrivains et des artistes de son temps, « de Théodore Duret et d'Emmanuel Gonzalès [...], de Stevens et de Manet »¹²⁹⁵, Philippe Jourde est ouvert aux nouveautés, favorable aux avant-gardes artistiques, comme Castagnary, auquel il confie la critique du Salon dans *Le Siècle*. Il va même jusqu'à acheter des œuvres de Sisley, Corot, Courbet, Jongkind, entre autres, et de divers maîtres de l'École de Barbizon. *Paysage de Toscane d'après Corot* (Cat. 3.), d'Eva Gonzalès, est d'ailleurs la copie d'une œuvre du maître, *La mare aux vaches à la tombée du jour*¹²⁹⁶, dont Philippe Jourde en est le propriétaire jusqu'en 1881, avant d'être rachetée par Alexandre Dumas (fils). Sa filleule en a certainement fait la copie pendant un séjour chez son parrain. Dans son château de Carry-le-Rouet, sa bibliothèque et sa collection d'œuvres d'art impressionnent les visiteurs. Jacotin rapporte en effet :

« On gagnait l'immense salle dans laquelle étaient réunis tous les trésors bibliographiques et artistiques que M. Jourde s'était plu à réunir avec soin. On admirait les riches éditions, les

¹²⁹² *Le Siècle*, numéro supplémentaire, 15 avril 1874, p. 1.

¹²⁹³ A. JACOTIN, « Philippe-Auguste Jourde (1816-1905) », *op. cit.*, p. 5.

¹²⁹⁴ *Ibidem*, p. 6.

¹²⁹⁵ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, *op. cit.*, p. 394.

¹²⁹⁶ Camille Corot, *La mare aux vaches à la tombée du jour*, vers 1855-1860, huile sur toile, 30,4 x 46,3 cm, Collection particulière.

bahuts anciens, les bronzes merveilleux, les peintures, les aquarelles et eaux-fortes que des artistes ou des personnages en renom avaient offerts à l'hôte de Carry, en témoignage de leur affection, de leur sympathie ou de leur estime. [...] M. Jourde aimait à compléter ses explications par des souvenirs sur l'œuvre ou la vie de ceux dont il possédait les productions »¹²⁹⁷.

Nous verrons par la suite qu'à la vente des œuvres d'Eva Gonzalès après son exposition rétrospective, Philippe Jourde deviendra le propriétaire d'une toile de sa filleule, lui qui l'a poussée dans cette voie artistique, qui l'a défendue dans son journal et qui a été l'un des témoins de son mariage avec Henri Guérard. La BnF conserve par ailleurs une lettre de Jourde adressée à Eva Gonzalès, dans laquelle il lui montre toute son affection de parrain en lui envoyant une paire de boucles d'oreilles pour son mariage :

*« Voici mon cadeau, chère enfant. Ce n'est pas sans une émotion sincère qu'il va vers toi. Si heureux, et il y a si longtemps que nous avons parlé de ton mariage et du droit que je me réservais d'orner le bout de tes oreilles. J'aurais voulu faire mieux, hélas... [...] Je t'embrasse
Ph. »*¹²⁹⁸.

Nous avons vu dans une précédente partie que les défenseurs de l'impressionnisme, dans les journaux de l'époque, soutiennent également l'œuvre d'Eva Gonzalès. Unique élève de leur chef de file Édouard Manet, elle est également la fille de leur ami et confrère Emmanuel Gonzalès. Leur bienveillance à l'égard de la jeune artiste est visible dans leur correspondance, et plus particulièrement dans les lettres qu'ils envoient à son père.

Zacharie Astruc¹²⁹⁹, dans une lettre adressée à Emmanuel Gonzalès en 1872, abordée précédemment¹³⁰⁰, évoque ainsi une œuvre de sa fille qu'il a pu apercevoir chez le marchand d'art Paul Durand-Ruel, *Portrait de Jeanne Gonzalès* (Cat. 36.), une toile qui l'enthousiaste particulièrement :

*« Mon cher Gonzalès
Je pars pour l'Espagne. J'aurais aimé vous dire adieu, et de plus près aussi que dans une maison amie, présenter mes compliments à Madame et Mesdemoiselles Gonzalès. J'ai vu l'autre jour un ravissant tableau de Mlle Eva chez Durand Ruel. C'est une voie, un style, c'est du charme et de la beauté. La production est donc la personnalité retournée ? Je vous écris mon plaisir, et certes si l'on éprouve quelque plaisir à mes productions, ce sentiment*

¹²⁹⁷ A. JACOTIN, « Philippe-Auguste Jourde (1816-1905) », *op. cit.*, p. 7.

¹²⁹⁸ Lettre de Philippe Burty à Eva Gonzalès, vers 1879, BnF, Paris.

¹²⁹⁹ *Ibidem.*

¹³⁰⁰ *Ibidem.*

*est bien partagé. [...]Faites agréer mes sentiments respectueux et bien sympathiques chez vous, à ces dames qui m'ont tant gâté de leurs bontés.
Votre ami, mon cher Gonzalès
Zacharie Astruc »¹³⁰¹.*

Philippe Burty, qui défend Eva Gonzalès dans les journaux auxquels il collabore, est également un grand ami de son époux Henri Guérard et de son père Emmanuel Gonzalès. Il partage avec le premier l'amour du Japon et de l'estampe originale. Une lettre que Guérard lui envoie à la fin de l'été 1881, aujourd'hui conservée à la Fondation Custodia, révèle ce fort lien d'amitié :

*« Mon cher maître,
J'ai reçu à Paris où j'étais pour 3 jours votre mot flatteur. Je serais allé vous voir si je ne m'étais le lendemain alité et relevé pour retourner à Dieppe où je garde le lit depuis ce temps. Oui. Maître. [...]Je n'ai lu que trop tard votre voyage en Espagne sans cela je vous aurais prié de me rapporter quelques épreuves de Goya que la Calligraphie de Madrid ne vend pas trop cher. Mon beau-père sera à Paris le 28 ou 29, et nous autres le 7 ou 8 octobre.
Salut égalitaire et fraternel
H. Guérard »¹³⁰².*

Une seconde lettre de Guérard, envoyée deux ans plus tard, indique, quant à elle, que Philippe Burty donne au graveur des plaques de pièces de monnaies, provenant certainement de sa collection, à copier, ou du moins à faire graver :

*« Cher Monsieur Burty
Vos petites plaques ont assez bien marché, tout en s'y prêtant peu, je dois le dire. Aussi n'en suis-je devenu maître qu'au détriment de la patience, ce qui est dommage [...]. Quant aux dernières que vous m'avez envoyées, elles ont subi impunément les étreintes de la presse, je crois même qu'elles y ont gagné, du reste vous en jugerez. Car je compte vous porter le tout un matin de cette semaine, mais guère avant 3 ou 4 jours, à moins que vous ne me fassiez l'amitié de visiter d'ici là mon atelier.
Bien japonaisement à vous
H. Guérard »¹³⁰³.*

Enfin, une dernière lettre, toujours conservée à la Fondation Custodia, joint des mots à la fois de Guérard et d'Emmanuel Gonzalès, témoignant de la complicité de Burty avec cette famille :

« Cher monsieur,

¹³⁰¹ Lettre 16. Zacharie Astruc à Emmanuel Gonzalès, 1872. Correspondance, p. 34-36.

¹³⁰² Lettre 44. Henri Guérard à Philippe Burty, été 1881. Correspondance, p. 110-112.

¹³⁰³ Lettre 47. Henri Guérard à Philippe Burty, 11 janvier 1883. Correspondance, p. 117-119.

Je suis sorti ces jours derniers aussi je ne vous ai pas répondu ne sachant pas au juste quel jour j'aurais fini des courses nécessaires. Je suis à partir de ce jour chez moi tous les matins, excepté le Samedi, et très rarement les après-midi.

Recevez mes meilleures amitiés

Henri Guérard

Je profite fallacieusement de l'occasion et à l'insu de l'infortuné Guérard, pour abuser de sa confiance et vous serrer affectueusement la main.

Emmanuel Gonzalès »¹³⁰⁴.

L'amitié de Philippe Burty avec les membres de la famille Guérard-Gonzalès est telle que deux ans après la mort de la fille aînée, ceux-ci le sollicitent afin d'écrire la préface du catalogue de l'exposition rétrospective de ses œuvres à *La Vie moderne* en janvier 1885¹³⁰⁵. Il y loue la légèreté et la douceur de ses pastels, ainsi que ses toiles de plein air, exécutées en Normandie.

Octave Mirbeau est également en relation avec Henri Guérard et Emmanuel Gonzalès, dont il déclare qu'il est « le plus aimable des hommes »¹³⁰⁶. Dans le premier volume de sa *Correspondance Générale*, paru en 2003, deux lettres en témoignent. Le mercredi 7 janvier 1885 (date conjecturale selon l'ouvrage), il écrit à Emmanuel Gonzalès :

« Monsieur et cher confrère,

J'ai été profondément touché de votre lettre, et bien que vos compliments soient trop flatteurs, ils m'ont été très doux, venant de vous d'abord, et ensuite parce que je suis plus souvent habitué à recevoir des injures que de bonnes paroles. Il en est des luttes artistiques comme des luttes sociales. Ceux qui les entreprennent doivent s'attendre à tout de la part des ignorants et des hommes d'esprit, il est vrai qu'ils sont largement payés par des encouragements comme les vôtres. Merci donc, Monsieur et cher confrère. J'irai vendredi, chez M. Henri Guérard, dont j'estime beaucoup le talent et la conscience d'art. Je lui écris pour lui demander l'heure à laquelle ma visite le dérangera le moins.

Veuillez agréer, Monsieur et cher confrère, l'expression de mes sentiments bien respectueusement dévoués,

Octave Mirbeau »¹³⁰⁷.

La lettre qu'il envoie à Guérard le même jour afin de lui demander à quelle heure il pourrait lui rendre visite le vendredi suivant n'a malheureusement pas été retrouvée. Cependant, il est fort probable que cette visite ait un rapport avec l'article que Mirbeau publiera dix jours plus

¹³⁰⁴ Lettre 48. Henri Guérard et d'Emmanuel Gonzalès à Philippe Burty, 9 mars 1883. *Correspondance*, p. 120-121.

¹³⁰⁵ *Catalogue des peintures et pastels d'Eva Gonzalès*, Préface de Philippe Burty, Camée de Théodore de Banville, eau-forte de Henri Guérard, Paris, Galerie de *La Vie moderne*, 1885.

¹³⁰⁶ TOUT-PARIS, « La journée parisienne. Réunion de la Société des Gens de Lettres », *Le Gaulois*, 27 mars 1881, p. 2.

¹³⁰⁷ Lettre d'Octave Mirbeau à Emmanuel Gonzalès, mercredi 7 janvier 1885 (?), dans Octave MIRBEAU, *Correspondance Générale*, t. 1, op. cit., p. 363-364.

tard au sujet de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès dans le journal *La France*¹³⁰⁸. Peut-être souhaite-t-il préparer cet article en s'informant auprès de son époux sur la vie de la jeune femme disparue, son œuvre et la réception de celle-ci. Il écrira ainsi un texte des plus élogieux sur cette jeune femme et sur l'exposition organisée par ses proches.



Fig. LXXII. Roger Marx. Source : <http://tristan.u-bourgogne.fr/Rosenthal/Regards/figures/Marx.html>

À la suite de cette exposition, un autre ami commun de l'époux et du père d'Eva Gonzalès leur écrit une lettre, aujourd'hui visible à la fin d'un exemplaire du catalogue des œuvres de la jeune femme vendues à l'Hôtel Drouot et conservé à la BnF. Il s'agit de l'écrivain, journaliste, critique d'art et administrateur des Beaux-Arts Roger Marx (1859-1913)¹³⁰⁹ (Fig. LXXII.), évoqué maintes fois durant cette étude.

Remarqué par Jules-Antoine Castagnary, devenu directeur des Beaux-Arts en 1887, Roger Marx dirige son cabinet, puis est nommé inspecteur des Beaux-Arts et inspecteur général des

¹³⁰⁸ Octave MIRBEAU, « Notes sur l'art, Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 2.

¹³⁰⁹ Catherine MENEUX (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin....*, Nancy, Artlys, 2006 / Catherine MENEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, Sous la dir. de Bruno Foucart, thèse doctorat, Paris IV, 2007 / Catherine MENEUX (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2008.

Musées départementaux. Ses relations sont excellentes avec les peintres impressionnistes et post-impressionnistes, dont il collectionne de nombreuses œuvres, et qu'il défend dans des revues telles que *La Revue Encyclopédique*, *La Revue Universelle*, mais aussi la *Gazette des Beaux-Arts* et *La Chronique des arts et de la curiosité*, auxquelles il collabore à partir de 1895, et dont il devient le rédacteur en chef en 1902. Passionné de gravures modernes, qu'il collectionne, Roger Marx est, avec André Marty, en 1893, l'un des fondateurs des albums de *L'Estampe originale*, dans laquelle paraissent des œuvres gravées de Renoir, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, mais encore Henri Guérard. Leur amitié date de cette époque. Guérard lui dédicace l'une de ses lanternes (Fig. 122.), Marx lui consacre de nombreuses lignes¹³¹⁰. Une grande et profonde amitié liera leurs fils respectifs – Jean-Raimond Guérard et Claude Roger-Marx. Également ami et confrère d'Emmanuel Gonzalès, Roger Marx lui envoie une lettre le 24 janvier 1885, dans laquelle il lui fait part du plaisir qu'il a eu d'écrire un article sur le talent de sa fille et lui exprime la profonde admiration qu'il voue aux membres de cette famille :

« Louer une femme charmante, qui compta parmi les seules grandes artistes que la peinture française ait produites, était une mission bien bonne. Ce que j'ai fait était donc tout simple, et j'ai été récompensé bien au-delà de la mesure, puisqu'en m'essayant à dire du talent de votre regrettée fille un peu du bien que je pensais, j'ai pu vous toucher vous, mon cher maître, que j'affectionne si particulièrement, et cet excellent Guérard, que je place au rang des tous premiers dans mes prédilections de critique. Deux journaux d'art ont reproduit mon article, je vous les envoie avec l'assurance, pour vous deux, de mon sympathique dévouement.

Roger Marx

*P.S. : Ma famille, qui a été bien sensible à votre bon courrier, me charge de ses meilleures amitiés pour vous »*¹³¹¹.

Émile Zola, enfin, défend l'œuvre de la fille de l'écrivain qu'il admire depuis ses plus jeunes années, et dont il devient au fil des ans l'ami. Lors de l'inauguration du buste en bronze d'Emmanuel Gonzalès le 26 octobre 1891, l'auteur des *Rougon-Macquart*, alors président de la Société des Gens de Lettres, prononce un discours dans lequel il fait l'éloge sincère du talent de conteur de l'écrivain : « Gonzalès appartient à l'âge héroïque des conteurs, à ces temps déjà fabuleux de la création du roman-feuilleton, lorsqu'il se distribua, sous les fenêtres des héroïnes, tant de coups d'épée. Ces belles imaginations ont passionné nos mères, et nous sommes certainement un peu faits de ces contes dont elles tournaient si fiévreusement les

¹³¹⁰ Roger MARX, « Henri Guérard (1846-1897) », *op. cit.*, p. 314-318.

¹³¹¹ Lettre de Roger Marx à Henri Guérard, 24 janvier 1885, dans *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès*, Vente à l'Hôtel Drouot, 20 février 1885, Paris, Imprimerie de l'art, 1885.

pages »¹³¹². Zola y explique également que, par l'intermédiaire d'Édouard Manet, qu'il fréquente énormément dans les années 1860-1870, et qui, en 1869, devient le maître de la fille aînée de Gonzalès, il a été le témoin direct, pendant de longues années, de l'amour paternel qu'Emmanuel Gonzalès portait à ses deux filles :

« Plus tard, j'ai connu Gonzalès, et je me souviendrai toujours de notre première rencontre chez un ami commun, le peintre Édouard Manet. Et quoi ? L'auteur des *Frères de la Côte* n'était pas un mythe ! Il vivait, il descendait pour moi de sa légende. Et je trouvais l'homme le meilleur de la terre, d'une grande simplicité, d'une grande bonté. Il venait là avec ses deux filles, alors dans tout l'éclat de leur jeunesse et de leur beauté. Il devait mourir de la mort de l'aînée, entre les bras de la cadette en larmes. »¹³¹³.

Si d'autres défenseurs et promoteurs de la peinture moderne et de l'impressionnisme ne soutiennent pas Eva Gonzalès dans des articles de journaux, du moins le font-ils dans les lettres qu'ils envoient à son père. C'est notamment le cas de Champfleury et de Duranty.

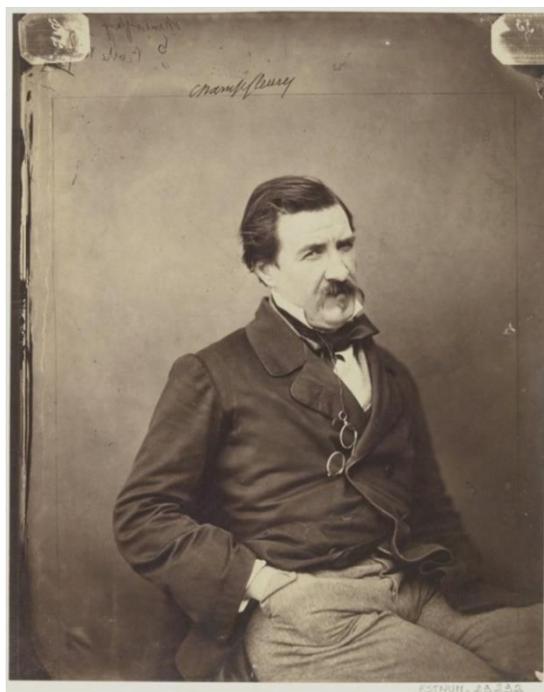


Fig. LXXIII. Nadar, *Champfleury*, 1860, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EO-15 (5).

¹³¹² Discours d'Émile Zola lors de l'inauguration du buste d'Emmanuel Gonzalès au cimetière de Montmartre le 25 octobre 1891, dans *Émile Zola, Les œuvres complètes, Volume 50, Mélanges, Préfaces et Discours, op. cit.*, p. 267-268.

¹³¹³ *Ibidem*.

Champfleury (1821-1889)¹³¹⁴ (Fig. LXXIII.) est un romancier, historien de l'art, auteur de pantomimes et journaliste proche de l'avant-garde artistique. Intime de Gustave Courbet, de Baudelaire, de Nadar, la publication en 1857 de son livre *Le Réalisme*¹³¹⁵ le place comme chef de file de cette école. Il devient également très proche d'Édouard Manet, qui lui donne *Branche de pivoines blanches et sécateur* (Fig. 237.), œuvre qui restera jusqu'en 1890 dans la collection de l'écrivain. Henri Fantin-Latour, dans son *Hommage à Delacroix* (Fig. 315.), peint en 1864, évoque ces relations littéraires et artistiques. Autour d'un portrait de Delacroix, admiré des artistes modernes de la seconde moitié du XIX^e siècle, figurent Louis Edmond Duranty, en bas à gauche, Fantin-Latour lui-même, en chemise blanche à ses côtés, James Whistler debout au centre, Champfleury assis devant le portrait, Édouard Manet debout à côté de lui, Charles Baudelaire assis à droite, ou encore Félix Bracquemond derrière Manet. Cette œuvre, mais aussi *Un atelier aux Batignolles* (Fig. 316.), exécuté quelques années plus tard, témoigne des forts réseaux littéraires et artistiques des années 1860-1870.

Comme le fait remarquer Madame Morisot dans une lettre envoyée à sa fille Berthe en juillet 1871, Champfleury est un familier du salon et de l'atelier de Manet, où il a certainement côtoyé Eva Gonzalès pendant son apprentissage : « Champfleury fait le gros dos, les pieds allongés dans le meilleur siège et ne disant mot à personne »¹³¹⁶. L'écrivain se lie également d'amitié avec d'autres peintres modernes et impressionnistes, parmi lesquels Boudin, Degas et Monet. Confrère d'Emmanuel Gonzalès, il n'est pas étonnant qu'après sa visite du Salon de 1870, où Eva Gonzalès présente pour la première fois son œuvre, il fasse part à son ami du plaisir qu'il a eu d'observer le travail de sa fille, mais aussi le regret de ne pas travailler alors dans un journal afin d'en donner ses impressions :

« *Mon cher Gonzalès*

Je ne vous ai pas dit encore le bon effet que m'a produit l'exposition de Mlle Eva. C'est un excellent début ; il n'y a plus qu'à continuer dans ce sens et à travailler ferme. J'aurai voulu avoir un feuilleton pour témoigner toutes mes sympathies à votre charmante fille ; mais j'en ai parlé à des amis et je suis certain que des encouragements nombreux vont prouver à Mlle Eva qu'elle est dans la bonne voie.

Mes meilleurs compliments

*Champfleury »*¹³¹⁷.

¹³¹⁴ Gilles BONNET (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Paris, Honoré Champion, 2006.

¹³¹⁵ CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.

¹³¹⁶ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 66.

¹³¹⁷ Lettre 7. Champfleury à Emmanuel Gonzalès, 9 mai 1870. *Correspondance*, p. 19.

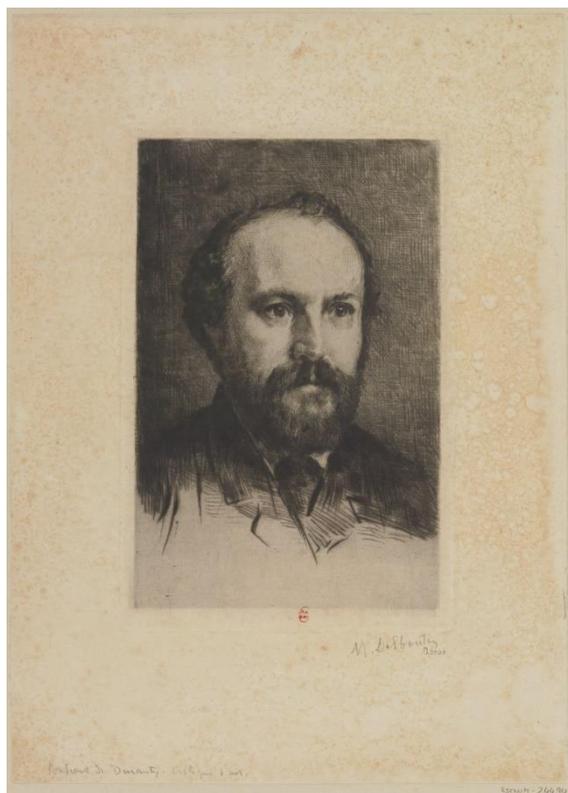


Fig. LXXIV. Marcellin Desboutin, *Portrait de Duranty*, 1876. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EF-415 (I, 1).

Louis-Edmond Duranty (1833-1880)¹³¹⁸ (Fig. LXXIV.), romancier, chroniqueur et critique d'art, défend aux côtés de son ami Champfleury, les artistes du réalisme et de l'impressionnisme, dont Eva Gonzalès. Il fonde en 1856 la revue *Le Réalisme*, qui ne dure qu'un an, mais qui transpose dans le domaine artistique les théories de Champfleury. Il devient dans les années 1860 un fidèle du Café Guerbois et un très grand ami d'Edgar Degas. Avec Édouard Manet, les échanges sont beaucoup plus complexes. En 1869, alors que l'artiste présente au Salon *Le Balcon* (Fig. 245.), Duranty explique, dans le journal *Paris* du 12 mai, le principe de son art, et pourquoi celui-ci est souvent critiqué :

« Si l'on voyait vite en passant des gens à un balcon, on aurait une impression assez égale à celle du tableau de M. Manet, mais si l'on prolongeait le coup d'œil, l'impression changerait ; les blancs et les verts, par exemple, perdraient de leur valeur, et d'autres colorations en prendraient une nouvelle. C'est un peu là le secret et de la peinture de M. Manet et de l'opposition qu'on lui fait. Il a toujours saisi une impression de la nature plus vite et par conséquent autrement que ses critiques »¹³¹⁹.

¹³¹⁸ Marcel CROUZET, *Un méconnu du Réalisme : Duranty (1833-1880), l'homme, le critique, le romancier*, Paris, Librairie Nizet, 1964.

¹³¹⁹ Louis-Edmond DURANTY, « Salon de 1869 », *Paris*, 12 mai 1869, dans Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 170.

De même, en 1870, à la suite d'une mauvaise critique de Duranty dans *Paris-Journal* du 19 février au sujet du *Chiffonnier*¹³²⁰ de Manet, présenté à l'exposition du Cercle de l'Union artistique, les deux hommes se confrontent en duel le 23 février suivant dans la forêt de Saint-Germain. Le combat est terminé lorsque Duranty en ressort blessé, et l'honneur de Manet sauvé. Dès lors, et malgré une réconciliation, le critique restera toujours réservé quant à l'œuvre de Manet, comparée à celle des peintres impressionnistes qu'il explique et défend dans *La Nouvelle Peinture* en 1876, publié parallèlement à l'exposition impressionniste. Même s'il est moins proche de Manet que des autres peintres du mouvement, Duranty l'inclut malgré tout, avec Whistler et Fantin-Latour qui, eux non plus, ne présentent pas leurs œuvres à l'exposition, dans ce groupe. Il y décrit cet art nouveau, cette nouvelle façon de peindre et ces artistes qu'il affectionne tant :

« Des originalités avec des excentricités et des ingénuités, des visionnaires à côté d'observateurs profonds, des ignorants naïfs à côté de savants qui veulent retrouver la naïveté des ignorants ; de vraies voluptés de peinture, pour ceux qui la connaissent et qui l'aiment [...] ; l'idée fermentant dans tel cerveau, l'audace presque inconsciente jaillissant sous tel pinceau. Voilà la réunion »¹³²¹.

Comme d'autres écrivains de l'époque, en plus de défendre l'œuvre de ces peintres modernes, Duranty les collectionne. Après sa mort, la vente des tableaux de sa collection, organisée par Degas, et dont son ami Zola écrit la préface du catalogue, comprend des œuvres de Degas lui-même, Mary Cassatt, Desboutin, Fantin-Latour, ou encore Pissarro. Les démêlés que Duranty a pu avoir par le passé avec Manet ne l'empêche pas d'apprécier l'œuvre de son élève. Confrère d'Emmanuel Gonzalès, qu'il côtoie à la Société des Gens de Lettres, plusieurs lettres de Duranty adressées à ce dernier, et conservées à la BnF, nous montre une fois de plus le rôle important joué par Gonzalès pour les membres de cette société, et notamment pour Duranty, qui lui exprime toute sa reconnaissance :

« *Mon cher Gonzalès,*
Permettez-moi en vous envoyant mes souhaits pour vous et les vôtres de vous adjuger tous mes remerciements pour l'année passée, et veuillez bien croire que j'ai été vivement touché de la bienveillance et de la sympathie actives que vous m'avez témoignées.
Tout à vous, avec reconnaissance et cordialité,
*Duranty »*¹³²².

¹³²⁰ Fig. 254. Édouard Manet, *Le Chiffonnier*, 1869. Annexes, p. 373.

¹³²¹ Louis-Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 32.

¹³²² Lettre de Louis-Edmond Duranty à Emmanuel Gonzalès, BnF, Paris.

Proche d'Emmanuel Gonzalès, qu'il considère comme un protecteur, Duranty lui confie dans une lettre de 1874, à l'occasion du Salon pour lequel sa fille aînée présente *La Nichée* (Cat. 40.), le ravissement qu'il a pu ressentir devant cette œuvre, mais aussi le regret de ne pas y voir figurer *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), refusé par le jury :

« Je vous remercie mon cher Gonzalès. [...] J'ai vu le tableau de Mlle Eva, il est très fin, très personnel. Il est bien dommage que La Loge ne figure pas au Salon, dans sa hardiesse et son aspect original.

*Bien à vous
Duranty »¹³²³.*



Fig. LXXV. Atelier Nadar, Arsène Houssaye, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-235 (1).

Arsène Houssaye (1815-1896) (Fig. LXXV.) est un autre appui des impressionnistes et d'Eva Gonzalès. À la fois romancier, auteur dramatique, collaborateur de divers journaux, administrateur de la Comédie Française entre 1849 et 1856, inspecteur général des musées de province, directeur du Théâtre Lyrique en 1875, mais aussi directeur de *L'Artiste*, dans lequel il s'entoure de Théodore de Banville, de Champfleury et de Baudelaire, il est proche des

¹³²³ Lettre 18. Louis-Edmond Duranty à Emmanuel Gonzalès, 1874. Correspondance, p. 40-41.

célébrités littéraires de son temps, tels qu'Alexandre Dumas fils, Victor Hugo, Théophile Gautier et Emmanuel Gonzalès.

Arsène Houssaye est également l'un des premiers à s'intéresser à la peinture moderne des futurs impressionnistes, et à acheter leurs tableaux. Sophie Monneret déclare en effet : « Houssaye est l'un des premiers acquéreurs d'un tableau de Monet ; il achète huit cents francs, après le Salon de 1866, le *Portrait de Camille*, dit *La Dame à la robe verte* »¹³²⁴. De même, il aide ces peintres à trouver des acheteurs. Sophie Monneret souligne également qu'« il est aussi très lié avec Manet qu'il va souvent voir à son atelier »¹³²⁵, et où il a certainement apprécié l'œuvre de son élève et fille de son ami Gonzalès. À l'occasion du Salon de 1870, il lui écrit d'ailleurs son très bon ressentiment à la vue des œuvres exposées de la jeune femme, et lui exprime toute son amitié et son admiration :

« *Cher ami,*
Dites à la plus belle des Eva :

1. *Qu'elle a un véritable talent.*
2. *Que son Enfant de troupe a pour sûr un bâton de maréchal de France.*
3. *Qu'elle est sur la cimaise, mais que la salle 5 est au diable.*
4. *Qu'elle a de la bonté du reste pour avoir confié son portrait à Manet – qui a d'ailleurs beaucoup de talent.*
5. *Que je vous aime beaucoup et que c'est pour moi un vrai plaisir de vous y démontrer.*

Mettez-moi aux pieds de ces dames
*Ar. Houssaye »*¹³²⁶.

Les défenseurs de la peinture moderne et de l'impressionnisme ne sont pas les seuls à avoir soutenu Eva Gonzalès. Le journaliste et romancier Jules Clarétie (1840-1913)¹³²⁷ (Fig. LXXVI.), membre et Président de la Société des Gens de Lettres à la mort d'Emmanuel Gonzalès, dont il est l'un des plus proches amis, « prend souvent Manet comme tête de Turc et ne sait guère apprécier l'importance de l'impressionnisme »¹³²⁸, comme nous le fait remarquer Sophie Monneret. En effet, dans *L'Art et les artistes français contemporains* qu'il publie en 1876, Jules Clarétie dénonce l'art de ces artistes impressionnistes, en y associant Manet :

« M. Manet est de ceux qui prétendent qu'on peut, en peinture, et qu'on doit se contenter de l'impression. Nous avons vu, de ces impressionnistes, une exposition naguère au boulevard

¹³²⁴ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, op. cit., p. 369.

¹³²⁵ *Ibidem.*

¹³²⁶ Lettre 9. Arsène Houssaye à Emmanuel Gonzalès, 1870. Correspondance, p. 22-23.

¹³²⁷ Georges GRAPPE, *Jules Clarétie*, Paris, E. Sansot et Cie, 1906.

¹³²⁸ Sophie MONNERET, *L'impressionnisme et son époque*, t. 1, op. cit., p. 142.

des Capucines, chez Nadar. C'était purement déconcertant. MM. Monet – un Manet plus intransigeant –, Pissarro, mademoiselle Morisot, etc., semblaient déclarer la guerre à la beauté. L'impression de quelques-uns de ces paysagistes devenait du brouillard et de la suie »¹³²⁹.



Fig. LXXVI. Atelier Nadar, Jules Clarétie, BnF, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-236 (1).

Néanmoins, cette aversion pour Manet et les impressionnistes n'empêche pas Jules Clarétie de défendre l'œuvre d'Eva Gonzalès, la fille de son ami. Dans *Peintres et sculpteurs contemporains*, publié en 1874, il loue *L'Indolence* (Cat. 26.) que l'artiste présente au Salon de 1872, la compare, comme Philippe Burty, à la pastelliste Rosalba Carriera, et l'assimile même à une élève de Goya :

« Mlle Eva Gonzalès, la fille de notre sympathique confrère, a exposé un portrait de jeune fille auquel elle donne ce titre : *l'Indolence*. C'est une figure assise, une jeune fille vêtue d'une robe d'un rose tendre, avec un fichu de gaze autour de la taille. Elle regarde devant elle, les prunelles rêveuses. Sa main laisse tomber paresseusement un délicieux bouquet de violettes, et rien n'est gracieux comme le dessin de ce bras lassé. Mlle Gonzalès est élève de M. Chaplin. On la prendrait plutôt ici pour l'élève de Goya. Il y a, dans l'œuvre de ce maître, des tableaux ainsi gracieux, doucement estompés, poétiquement fondus, comme celui-ci, d'une sorte de lumière d'un ton lilas. Cette charmante *Indolence* est l'œuvre d'une artiste d'un talent rare, qui prend le pinceau après avoir manié le pastel comme Rosalba. »¹³³⁰.

¹³²⁹ Jules CLARETIE, *L'Art et les artistes français contemporains*, op. cit., p. 260.

¹³³⁰ Jules CLARETIE, *Peintres et sculpteurs contemporains*, op. cit., p. 263-264.

De même, suite au nombre important de refus du jury au Salon de 1873 et à l'ouverture d'un Salon des Refusés, Clarétie regrette que des artistes de renom, telle Eva Gonzalès, y soient exposés, alors que leurs œuvres méritaient pour certaines la cimaise du Salon officiel : « C'est qu'il y a une telle souffrance, une telle humiliation dans la lettre R dont on marque [...] le tableau refusé ! [...] Et des artistes renommés en subissent parfois la flétrissure. Je trouve des noms célèbres parmi ces refusés : [...] Mademoiselle Eva Gonzalès envoie *Les Oseraies (Ferme en Brie)*, d'un joli ton »¹³³¹, écrit-il dans *L'Art et les artistes français contemporains*.

Un an plus tard, Jules Clarétie exprime encore sa déception face au refus d'*Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.) au Salon de 1874. Selon lui, après avoir vu l'œuvre dans l'atelier d'Eva Gonzalès, la cause de ce refus n'est autre qu'Édouard Manet, le maître de la jeune femme. Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons nous rapportent des propos de Clarétie quant à cette œuvre : « 25 mai 1874 : Indignation de Jules Clarétie, historien d'art, qui se confie à Emmanuel Gonzalès : “ *Merci de m'avoir fait voir cette peinture tout à fait remarquable. Le refus de ce tableau n'est explicable que par la manetophagie qui s'est emparée du jury, mais ce n'en est pas moins la plus criante des injustices* ” »¹³³².

Suivant depuis ses débuts l'évolution de l'œuvre d'Eva Gonzalès, la fille de son ami, nous verrons par la suite qu'après sa mort, Jules Clarétie lui rendra hommage dans un article touchant, puis recommencera deux ans plus tard pour parler de l'exposition rétrospective des œuvres de la jeune femme.

D'autres hommes de lettres, plus ou moins célèbres, expriment leur bienveillance à l'égard des toiles d'Eva Gonzalès dans les lettres qu'ils envoient à son père. Armand Lapointe (1822-1910) en fait partie. Romancier, auteur dramatique et journaliste collaborant au *Moniteur du soir*, au *Courrier français*, à *La Semaine* ou encore à *L'Universel*, ses comédies sont jouées dans de nombreux théâtres parisiens sous le Second Empire, dont le Théâtre des Variétés et le Théâtre des Bouffes-Parisiens. Il se consacre également, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à l'écriture de romans édités chez Dentu, qui ne sont malheureusement pas passés à la postérité. Dans une lettre adressée à son confrère Emmanuel Gonzalès le 2 juin 1870, dans laquelle il lui parle d'une affaire concernant la Société des Gens de Lettres, le *post-scriptum*

¹³³¹ Jules CLARETIE, « Salon de 1873 », *L'Art et les artistes français contemporains*, op. cit., p. 163.

¹³³² Lettre de Jules Clarétie à Emmanuel Gonzalès, 24 mai 1874, dans Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Etude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 16.

est consacré au *Portrait d'Eva Gonzalès* (Fig. 255.) qu'Édouard Manet a envoyé au Salon de la même année. Souhaitant protéger la fille de son ami, il s'insurge contre ce portrait qui, selon lui, est loin de montrer la beauté de la jeune femme, et ne comprend pas qu'elle ait accepté de poser pour lui :

« P.S. : Merci mille fois pour la carte que je vous renvoie. Si je connaissais le badigeonneur Manet, je lui dirais qu'il eut un malappris pour avoir fait d'une des plus charmantes femmes de Paris une horrible caricature. La beauté est chose si charmante et si rare qu'il n'est permis à personne de la transformer en laideur. Aussi quelle singulière condescendance, quand on est jeune et belle, de se laisser portraiturer par Manet ! Ah ! Mademoiselle Gonzalès est bien coupable ! »¹³³³.

À la suite du Salon de 1876, pendant lequel Eva Gonzalès présente *Le petit lever* (Cat. 45.), un autre confrère d'Emmanuel Gonzalès lui envoie ses félicitations. Il s'agit d'André Theuriet (1833-1907). Poète, romancier et auteur dramatique, il publie ses poèmes et ses nouvelles dans la *Revue des deux mondes*, et ses drames sont eux aussi représentés dans les théâtres parisiens. Ses recueils de vers, ses romans, ses contes et nouvelles sont salués par le sommet de l'État, qui le nomme Chevalier de la Légion d'honneur en 1879, puis Officier de la Légion d'honneur en 1895, mais également par l'Académie, à laquelle il est élu le 10 décembre 1896 au fauteuil d'Alexandre Dumas (fils), décédé un an plus tôt, puis reçu le 9 décembre 1897. Le 26 mai 1876, il envoie ainsi une lettre à Emmanuel Gonzalès, dans laquelle il lui demande d'être son parrain au sein de la Société des Gens de Lettres, mais lui montre également l'intérêt qu'il a porté à l'œuvre de sa fille exposée au Salon :

« Mon cher Gonzalès,
Votre aimable lettre m'est parvenue ici où j'avais été brusquement rappelé par la mort de mon père. Si je ne vous ai pas remercié plus tôt de votre bienveillante appréciation de mon dernier roman, c'est que j'ai eu, vous le comprendrez facilement, à m'occuper de bien des détails pénibles. Je compte rentrer à Paris la semaine prochaine et dès mon retour, je vous porterai ma demande d'admission comme sociétaire, en vous priant de vouloir bien être l'un de mes parrains.
Veuillez présenter mes hommages à ces dames, et dire à Mademoiselle Eva que j'ai vu son *Petit Lever* au Salon, que j'en ai admiré la couleur librement harmonieuse, et que la dame en peignoir blanc m'a tout particulièrement séduit.
Agréez, mon cher maître et compatriote, l'expression de mes sentiments bien sympathiques et tout dévoués.
André Theuriet »¹³³⁴.

¹³³³ Lettre 8. Armand Lapointe à Emmanuel Gonzalès, 2 juin 1870. Correspondance, p. 20-21.

¹³³⁴ Lettre 22. André Theuriet à Emmanuel Gonzalès, 26 mai 1876. Correspondance, p. 45-47.

Eva Gonzalès sera ainsi toujours soutenue par le réseau d'hommes de lettres et de journalistes que s'est créé son père, et qui feront la promotion de son œuvre à travers leurs lettres, leurs journaux et leurs ouvrages respectifs. Les liens particuliers qu'ils ont avec la fille de leur confrère et Président honoraire de la Société des Gens de Lettres est telle qu'en 1879, pour le mariage de la jeune femme avec Henri Guérard, la séance hebdomadaire du Comité de la Société est reportée afin que ses membres assistent à la cérémonie, comme nous le rapporte Édouard Montagne : « M. Emmanuel Gonzalès sollicite un congé pour le lundi 17 février 1879, à l'occasion du mariage de sa fille aînée avec M. Henri Guérard. Le Comité, afin de pouvoir assister lui-même à la cérémonie nuptiale, remet au mardi 18 février sa séance hebdomadaire »¹³³⁵. Nombre de ces littérateurs, qu'Eva Gonzalès a pu connaître par l'intermédiaire de son père, mais aussi de son époux, seront présents à l'inauguration de l'exposition rétrospective de ses œuvres, deux ans après sa mort, dans les salons de *La Vie moderne*. Dans la dernière partie de cette étude, nous verrons qu'en ont découlé, une nouvelle fois, de nombreux articles de journaux vantant le talent et pleurant la disparition de la fille de leur cher Délégué.

Emmanuel Gonzalès a-t-il joué un rôle dans le bon accueil des œuvres de sa fille dans les journaux et ouvrages de l'époque ? L'ont-ils soutenue parce qu'elle était la fille de leur confrère ? Il est difficile de répondre aujourd'hui à cette question, mais en 1881, l'homme de lettres, éditeur et journaliste Octave Uzanne déclare que le succès qu'elle obtient ne tient qu'à son talent, et non au réseau que s'est créé son père et qui gravite autour d'elle depuis de longues années : « Ses deux filles, Eva, la grâce, et Jeanne, l'esprit, font de la peinture, et leurs dernières expositions ont obtenu des succès où la camaraderie n'était absolument pour rien ! »¹³³⁶. Eva Gonzalès cherchera néanmoins, dans les dernières années de sa vie, à fuir ce succès, cette vie parisienne trépidante, faite de Salons, d'expositions et de soirées mondaines, pour jouir d'une vie plus simple, entourée des siens, lors de longues villégiatures.

¹³³⁵ Édouard MONTAGNE, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, op.cit., p. 308-309.

¹³³⁶ Octave UZANNE, *Le Livre, bibliographie moderne*, op. cit., 1881, p. 711.

C. L'éloignement et la perte.

1. Le choix d'une vie en retrait.

Entre 1880 et 1883, de longs séjours sur la côte normande, en compagnie de sa sœur et de son époux, entraînent peu à peu Eva Gonzalès dans une retraite. Face aux dernières toiles qu'elle a produites et qui sont, pour plusieurs d'entre elles, profondément marquées par l'influence impressionniste, l'artiste décide, finalement, de prendre ses distances vis-à-vis de cette mouvance et de s'éloigner de son maître Édouard Manet.

Nous avons vu dans une précédente partie, par le biais de lettres que le maître écrit à son élève en 1877, qu'Eva Gonzalès le sollicite de moins en moins souvent, au grand dam de Manet qui, malgré tout, lui fait chaque dimanche ses visites dominicales. Après son mariage, et alors qu'elle séjourne à Honfleur en septembre 1880, l'artiste lui reproche à nouveau de ne pas le tenir au courant de l'avancée de ses travaux, lui qui aimerait voir ne serait-ce qu'un autoportrait esquissé de son élève : « *J'aurais voulu un croquis de vous par vous, chère Mme Eva, et je ne vous en tiens pas quitte* »¹³³⁷, lui écrit-il. De même, un an plus tard, alors qu'Eva Gonzalès est en villégiature à Dieppe, et qu'elle travaille peu en raison du mauvais temps, Manet la sermonne : « *Je crois que vous, chère Madame, vous avez profité du mauvais temps pour ne rien faire. Cependant, quelques bons pastels, comme vous savez les faire, peuvent très bien s'exécuter pendant la pluie, chez soi. [...] J'espère que le mois d'octobre sera assez beau pour commencer quelque chose pour l'exposition prochaine. Adieu, chère Madame. Nos amitiés à vous tous* »¹³³⁸.

Eva Gonzalès s'adonne à son art loin de la capitale, de ses mondanités et de ses divertissements. Elle prend pour modèles ses proches, dans des scènes de leur vie quotidienne, relevant de l'intimité et de l'isolement. Dans ce cercle restreint, baigné de calme et de sérénité, la jeune épouse dépeint son bonheur familial. Jeanne Gonzalès, Henri Guérard et sa propre modiste demeurent ses derniers modèles. Bien qu'elle ne s'inscrive pas dans le courant impressionniste comme Berthe Morisot, les œuvres de ses dernières années peuvent

¹³³⁷ Lettre 33. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 27 septembre 1880. Correspondance, p. 72.

¹³³⁸ Lettre 45. Édouard Manet à Eva Gonzalès, 23 septembre 1881. Correspondance, p. 113.

s'apparenter à celles de cette artiste, qui incline, elle aussi, à représenter son bonheur familial à travers les figures de son époux et de sa fille Julie.

Comme le fait remarquer Manet dans sa dernière lettre, Eva Gonzalès privilégie désormais le pastel à la peinture. Cette technique est utilisée à l'époque par d'autres peintres, tels que Mary Cassatt, qui réalise de nombreux portraits au pastel ; Degas qui, comme pour sa peinture, pose dans ses pastels un regard attentif sur la vie moderne et le quotidien des danseuses ; Monet, qui utilise le pastel afin de représenter des paysages ; ou encore Manet lui-même, qui réalise de délicats portraits féminins. Le pastel devient au fil du temps la technique privilégiée d'Eva Gonzalès.

Il est présent dans son œuvre dès ses débuts. Elle l'utilise alors afin de réaliser des portraits doux et voluptueux, tels que *Le moineau* (Cat. 8.), *Portrait de Mlle J. G.* (Cat. 15.), *L'Éventail* (Cat. 16.), *La Plante favorite* (Cat. 27.), *La Nichée* (Cat. 40.), *Le panier à ouvrage* (Cat. 60.), ou encore *Portrait de Mlle S.* (Cat. 66.). Il en est de même pour les portraits de sa sœur qu'elle réalise à l'occasion de son mariage en 1879 (Cat. 67. / Cat. 68. / Cat. 69.).

Nous n'avons pas encore étudié d'autres pastels qui témoignent de l'évolution de sa technique d'un style très classique à une touche beaucoup plus libre, voire de plus en plus impressionniste. *Portrait de Madame E. G.*¹³³⁹ est un portrait de la mère d'Eva Gonzalès. Le visage de face, le buste tourné légèrement de trois-quarts, Mme Gonzalès porte une robe à rayures blanches et noires, laissant entrevoir son décolleté et ses épaules. Un léger voile transparent vient couvrir ses bras. Elle porte autour du cou un ruban noir se resserrant en nœud. Ses cheveux, d'un noir profond, répondant à la couleur de ses sourcils, de ses yeux, du ruban et des rayures de sa robe, sont relevés en chignon à l'aide d'un ruban bleu décoré d'une plume rose, les seules couleurs vives de l'œuvre. Ce portrait est encore très classique, bien détaillé, avec des contours définis. Il est proche du *Portrait de Mlle J. G.* qu'Eva Gonzalès réalise la même année, mais dont les contours sont beaucoup moins nets, plus diffus. Cette évolution vers une technique moins stricte est sensible dans *Le bouquet de violettes*¹³⁴⁰, exécuté entre 1877 et 1878. Il s'agit ici du profil poussé d'une jeune fille, vêtue d'une robe rose, assise sur un fauteuil à motifs. Nous observons au second plan un meuble d'appoint en bois surmonté d'une plaque en marbre, sur laquelle repose un petit vase bleu, qui accueillera

¹³³⁹ Cat. 12. Eva Gonzalès, *Portrait de Madame E. G.*, 1869-1870. Annexes, p. 35.

¹³⁴⁰ Cat. 64. Eva Gonzalès, *Le bouquet de violettes*, vers 1877-1878. Annexes, p. 87.

le bouquet de violettes que la jeune fille est en train de faire. Les estompages et les fondus du pastel, qui semblent davantage esquisser la figure au lieu de la représenter avec précision comme dans l'œuvre précédente, annoncent une liberté de touche, ou de tracés, qui se confirme dans les portraits suivants, tel que *La femme en rose*¹³⁴¹, exécuté en 1879, parallèlement aux œuvres évoquant son mariage. Jeanne Gonzalès, de trois-quarts, le visage presque de profil, porte une robe rose. Ses cheveux, dont une petite frange se dessine, sont retenus en queue de cheval par un nœud rose, semblable à la couleur de sa robe. Ce pastel, comme les autres qui suivront, est marqué par de larges zébrures dans l'arrière-plan gris, dans la robe, évoquant ainsi des reflets satinés, mais également de nombreuses petites stries dans la représentation même du visage de la jeune femme. Ces zébrures évoquent la touche rapide et fragmentée des impressionnistes.

Le pastel prend alors une place prépondérante dans les dernières années de la vie d'Eva Gonzalès. C'est à travers cette technique que se manifestent son talent et son tempérament. Elle devient la synthèse entre l'apprentissage académique d'Eva Gonzalès chez Charles Chaplin, avec, dans certains pastels, les tracés et contours nets et précis ; sa formation artistique chez le peintre avant-gardiste Édouard Manet, avec ses touches de couleurs claires et lumineuses – ce n'est pas dans ses huiles que la palette d'Eva Gonzalès se libère, mais bien dans les pastels de ces dernières années – ; mais également l'influence des artistes impressionnistes sur son œuvre, avec ses zébrures évoquant leur touche. L'intérêt majeur des derniers pastels est, comme nous allons le constater, l'intégration d'une représentation rigoureuse et précise des personnages dans un décor environnant qui est, quant à lui, l'expression d'une main impressionniste.

Lors de leurs séjours à Honfleur, au début des années 1880, le couple Guérard, accompagné de Jeanne Gonzalès, réside au 114, rue Haute. Eva Gonzalès y exécute alors plusieurs pastels. *Sous le berceau (Honfleur)* (Cat. 75.), représente la sœur de l'artiste assise, de face, sous un treillage de verdure, dans le jardin de la maison bordant l'estuaire, que nous observons en arrière-plan. Elle penche sa tête vers le chien qui est à ses côtés, qui n'est autre qu'Azor, le carlin du couple Guérard. Le bleu de la robe de la jeune femme, le rouge vif du nœud de son chapeau, du collier à grelots du chien, les fleurs qu'elle tient entre les mains ou qui sont

¹³⁴¹ Cat. 70. Eva Gonzalès, *La femme en rose*, 1879. Annexes, p. 93.

coincées dans son décolleté, ainsi que la boîte jaune qui est posée à côté d'elle témoignent de l'évolution du travail d'Eva Gonzalès vers des teintes plus vives et plus colorées.

Un an plus tard, l'artiste crée le pastel *Au bord de la mer (Honfleur)* (Cat. 88.). La couverture de l'ouvrage de Claude Roger-Marx consacré à Eva Gonzalès¹³⁴² est une reproduction de l'œuvre. Jeanne Gonzalès y apparaît de dos, vêtue de la même robe bleue que dans l'œuvre précédente, les cheveux retenus en queue de cheval par un nœud rouge vif, appuyée sur le rebord d'une fenêtre, un éventail à la main, regardant la mer à l'horizon. En observant l'ensemble, la jeune femme, la bordure de la fenêtre et la chaise, nous remarquons qu'Eva Gonzalès revient vers un dessin plus soigné et plus précis, traité cependant avec la douceur qui caractérise ses dernières œuvres, et quelques petites zébrures dans la couleur du vêtement, dans le reflet des carreaux, ainsi que dans certaines feuilles des arbres. Elle reprend également goût aux petits éléments caractérisant une scène quotidienne. Elle les avait délaissés dans ses dernières peintures dites impressionnistes, d'extérieur, et dans lesquelles ils n'avaient pas leur place. L'artiste se plaît ainsi à représenter avec précision le journal du jour, *Gil Blas*, posé aux côtés de sa sœur.

La profonde impression de calme et de tranquillité, imprégnée d'une pointe de mélancolie, dont elle dote ces derniers pastels, se retrouve dans *Le jardinet (Honfleur)*¹³⁴³. Une fois de plus, nous y voyons sa sœur, assise, face à nous, dans un jardin bordé de pots de fleurs. Son regard et le geste de sa main se portent vers l'un d'entre eux. Le maniement du pastel évolue ici vers moins d'exactitude. La jeune femme et les pots qui l'entourent sont relativement bien définis, mais nous ne retrouvons pas la minutie apportée au pastel précédent, ce soin des contours et des détails. Nous n'avons à notre disposition qu'une reproduction en noir et blanc de cette œuvre, mais nous supposons que les couleurs sont agencées, dans la moitié droite du tableau, par de larges traits de pastels parallèles, donnant à la toile une impression d'inachèvement.

Dans le pastel *La lecture au jardin* (Cat. 82.), Eva Gonzalès représente avec précision le profil de sa sœur, tandis que le décor est à l'état d'esquisse. Jeanne Gonzalès, assise dans le jardin de leur maison de Honfleur, est vêtue d'une robe grise, et coiffée d'un chapeau rouge vif. Elle tient entre ses mains un livre à la reliure verte, et une ombrelle fermée est posée à ses côtés,

¹³⁴² Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*

¹³⁴³ Cat. 86. Eva Gonzalès, *Le jardinet (Honfleur)*, vers 1880-1882. Annexes, p. 109.

rappelant le rouge du chapeau. Cette figure féminine et ses effets sont traités de manière bien définie, et contrastent avec le décor duquel ils se détachent. Eva Gonzalès représente cet environnement par des traits de pastels diagonaux et parallèles, constitués de différentes nuances de verts, suggérant la végétation qui entoure la jeune femme et son ombre portée sur la pelouse du jardin. Bien que l'artiste, dans ces années 1880, prenne ses distances vis-à-vis de son maître et de la société parisienne qui l'entoure, nous devons relever la ressemblance entre ce pastel et celui de Manet intitulé *Sur le banc*¹³⁴⁴, exécuté en 1879. Tandis que la figure de la jeune fille, dont le corps est représenté de trois-quarts et le visage de profil, est dessinée de manière distincte, la végétation derrière elle est rendue par des traits de pastels imprécis comme dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, donnant à l'ensemble un aspect esquissé plus que fini.

Toujours à Honfleur, Eva Gonzalès poursuit sa pratique du pastel avec *Sur le galet (Honfleur)* (Cat. 83.) (Fig. LXXVII.). Cette œuvre lui permet de mettre à nouveau en scène son époux et sa sœur dans une même toile. Henri Guérard, allongé sur les galets de la plage, un chapeau de paille sur la tête, contemple le paysage, dans lequel nous distinguons, à l'arrière-plan, la sœur de l'artiste en costume de bain, puis, au loin, sur l'eau, la silhouette d'un bateau. Cette œuvre, toute en clarté et en luminosité – il s'agit de l'œuvre la plus claire d'Eva Gonzalès –, témoigne une fois de plus du goût de la jeune femme pour le dessin, la silhouette de Guérard étant particulièrement bien rendue, ainsi que pour la couleur, avec ce dégradé de bleu, passant de la mer au ciel. Nous devons souligner la parenté entre cette œuvre et l'huile de Manet, *Sur la plage* (Fig. 263.), peinte pendant l'été 1873 sur la plage de Berck. Y sont représentés sa femme Suzanne, absorbée dans sa lecture, et son frère Eugène qui, comme Henri Guérard, est allongé et contemple l'horizon qui se dresse devant lui. Mais loin de copier son maître, dont la touche fluide suggère plus qu'elle ne décrit cet instant, Eva Gonzalès crée ici une œuvre personnelle, montrant un moment de repos dans la journée de la famille, à travers ce langage artistique du pastel, qui lui tient à cœur, et sa maîtrise du dessin.

¹³⁴⁴ Fig. 281. Édouard Manet, *Sur le banc*, 1879. Annexes, p. 400.



Fig. LXXVII. Eva Gonzalès, *Sur le galet (Honfleur)*, vers 1880-1882, pastel sur toile, 38 x 46 cm, Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 251.

Bien qu'Eva Gonzalès privilégie désormais le pastel à l'huile, elle exécute néanmoins encore quelques peintures, dans ce même esprit personnel et intimiste. Les caractéristiques de ces pastels – formes bien définies et contours soignés des figures, en opposition à l'espace environnant qui n'est pas dessiné, mais rendu par des coups de pastels rapides et parallèles – se retrouvent dans quelques-unes de ses ultimes huiles sur toile. Dans *La promenade à âne* (Cat. 84.), même si la touche fluide de la peinture ne rend pas la même précision que le pastel, l'homme, la femme et l'animal sont assez bien définis, contrairement à la nature qui les entoure. Celle-ci est traitée de manière schématisée, par des touches de couleurs et de larges coups de pinceau. Contrairement aux pastels clairs et lumineux que nous venons d'étudier, les peintures à l'huile d'Eva Gonzalès souffrent d'une palette plus sombre et restreinte. Cette œuvre est ainsi dominée par une variation de verts et de marrons. Seul le visage éclairé de la jeune femme et sa robe bleue contrastent avec l'ensemble et attirent immédiatement l'œil du spectateur. Cette palette, composée principalement de marrons, domine également l'huile sur toile *Le déjeuner sur l'herbe* (Cat. 87.), dans laquelle Jeanne Gonzalès porte le même chapeau en paille décoré de nœuds rouges, présent dans le pastel *Sous le berceau* (Cat. 75.). Cette toile, comme ses pastels, dégage un profond sentiment de solitude et de mélancolie, mais baigné dans une sérénité que l'artiste elle-même semble chercher.

L'éclaircissement des couleurs d'Eva Gonzalès dans ses pastels s'affirme dans ses deux dernières œuvres. *L'Espagnole*¹³⁴⁵ est un portrait de sa modiste. Vue de trois-quarts, la jeune femme semble porter une robe frivole, une rose dans ses cheveux, et du rouge-à-lèvres, peut-être en référence à ses origines espagnoles. Ses cheveux noirs contrastent avec le reste de l'œuvre, dominé de teintes claires et lumineuses telles que le bleu, le beige et le blanc. Exceptés les contours du visage, toute l'œuvre est réalisée à l'aide de zébrures plus ou moins épaisses, donnant au pastel un aspect esquissé, voire inachevé, surtout en ce qui concerne le coin inférieur gauche, dont nous n'arrivons pas à distinguer ce que l'artiste a pu représenter.

Pour finir, *La modiste* (Cat. 90.) revient vers les portraits en intérieur qu'Eva Gonzalès aimait tant exécuter au début de sa carrière. Ce pastel reflète, d'une certaine manière, tout ce que l'artiste a appris au cours de sa formation, tout ce qui lui plaît de représenter : un instant personnel, une amie dans son intérieur, entourée de ses objets usuels – une boîte de rubans, une table d'appoint, des chapeaux – dans un dessin beaucoup plus soigné que dans l'œuvre précédente et des couleurs lumineuses et contrastées. Les couleurs claires tranchent ici aussi avec le noir de la chevelure de la modiste et du chapeau accroché à gauche, mais également avec le rouge des fleurs qu'elle tient entre ses mains. Il s'agit de la dernière œuvre qu'Eva Gonzalès enverra au Salon de 1883. Claude Roger-Marx écrit au sujet de ces ultimes pastels :

« C'est dans l'ensemble de pastels [...] de la courte période qui reste encore à vivre à cette artiste parvenue si vite à la maîtrise, qu'il faut chercher sa plus forte originalité. [...] La suite charmante de pastels ou de petits tableaux, qui se succéderont jusqu'à sa mort, [...] nous livrent sa nature secrète. Jamais l'artiste ne s'est exprimée avec plus de liberté et de bonheur. On sait que rien ne vaut à ses yeux les heures calmes, les rêves poursuivis loin de toute agitation extérieure et de tout imprévu, dans une solitude ornée de gestes, d'expressions et d'objets familiers »¹³⁴⁶.

Eva Gonzalès adopte, en effet, durant ses trois dernières années, une manière et des sujets propres à son tempérament solitaire et contemplatif. Plus indépendante et plus personnelle, bien que l'on décèle encore çà et là l'esprit de son maître, elle résiste malgré tout à l'évolution totale de sa peinture en œuvre impressionniste. Elle ne prend que modérément le tournant de cette avant-garde, hésitante, vacillant entre l'expression fugitive de la nature et une précision de la touche. Même dans ses paysages et scènes de plein air, elle conserve un calme et une discipline qui la distinguent de la fièvre et du mouvement perpétuel de la peinture impressionniste. Ainsi, en dépit de son attachement à Manet, elle préfère poursuivre dans la

¹³⁴⁵ Cat. 89. Eva Gonzalès, *L'Espagnole, Portrait de la modiste*, 1882-1883. Annexes, p. 112.

¹³⁴⁶ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 18-19.

direction qu'elle juge la plus adaptée à son tempérament et à sa personnalité. À l'agitation de la ville, à ses divertissements, à ses mondanités, elle préfère de loin le calme et la solitude que lui procurent ses séjours en Normandie, auprès de ses proches.

Ce bonheur familial qu'Eva Gonzalès aime tant peindre s'afférmit, le 19 avril 1883, le jour même de son anniversaire, lorsqu'elle donne naissance à un fils, Jean-Raimond¹³⁴⁷. *Le Figaro* écrit quelques semaines plus tard : « L'an dernier, il [Emmanuel Gonzalès] avait la douleur de perdre sa femme, mais une consolation lui était réservée. Il y a quelques jours, l'aînée de ses filles, Eva, mariée à l'aquafortiste Henri Guérard, le rendait pour la première fois grand-père »¹³⁴⁸. Mais ce bonheur est de courte durée. À peine relevée de ses couches, Eva Gonzalès apprend le 30 avril la mort de son ami et professeur Édouard Manet, des suites d'une ataxie ayant causé une gangrène de la jambe gauche, puis une amputation. Encore alitée, l'élève ne peut assister aux funérailles de son maître, qui ont lieu le 3 mai au cimetière de Passy. Le deuil est conduit par Antonin Proust, Claude Monet, Henri Fantin-Latour, Alfred Stevens, Émile Zola, Théodore Duret et Philippe Burty. Parmi les amis présents, nous pouvons aussi citer les noms de Camille Pissarro, Paul Cézanne et Berthe Morisot¹³⁴⁹ qui enterre, ce jour-là, son beau-frère, mais aussi son ami, son confident et son conseiller. Étrange fatalité puisqu'à cette perte succède, quelques jours plus tard, un autre drame.

Le 6 mai, une embolie emporte Eva Gonzalès, jeune maman et jeune artiste, en son domicile familial du 11, rue Bréda, à Paris¹³⁵⁰. Dans son ouvrage sur l'artiste, Claude Roger-Marx relate la mort de la jeune femme : « On la trouve assise, sur son lit, expirante, près d'un berceau, des fleurs à la main. Une embolie l'a frappée alors qu'elle tressait une couronne pour la tombe de son maître. Cette union dans la mort – et si rapide – de deux êtres qui n'avaient cessé d'unir leur travail, bouleversa tous les cœurs »¹³⁵¹. La mort, coup sur coup, du maître et de l'élève est plutôt troublante, compte tenu de l'admiration et de l'amitié qu'ils se sont portées l'un à l'autre pendant près de quinze ans. « La jeune artiste [...] aura suivi de près son professeur. Elle laisse à son mari, fou de douleur, un enfant né tout dernièrement, et, qu'hélas ! elle n'avait cessé de souhaiter ardemment »¹³⁵², note *Le Radical* du 9 mai 1883. La

¹³⁴⁷ Acte de naissance de Jean-Raimond Guérard, 19 avril 1883. Annexes, p. 608-609.

¹³⁴⁸ Le Masque de fer, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 7 mai 1883, p. 1.

¹³⁴⁹ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 404-405.

¹³⁵⁰ Acte de décès d'Eva Gonzalès, 6 mai 1883. Annexes, p. 610-611.

¹³⁵¹ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 26.

¹³⁵² L'Homme de quart, « Plat du jour », *Le Radical*, 9 mai 1883, p. 2.

mort si inattendue d'Eva Gonzalès fait ainsi le sujet de nombreux articles de journaux. Octave Mirbeau, sous le pseudonyme de Tout-Paris, écrit dans *Le Gaulois* de la veille :

« Il faut avoir connu cette charmante jeune femme, enlevée dans la fleur de son printemps, il faut savoir de quelle atmosphère de tendresse paternelle Emmanuel Gonzalès l'avait enveloppée, pour comprendre l'épouvantable douleur qu'il a dû ressentir lorsque les mêmes personnes qui, la veille, étaient venues lui dire : « Vous êtes grand-père ! », sachant combien cette nouvelle, si souhaitée, le rendrait heureux, sont venues lui dire, le lendemain [plusieurs jours plus tard en réalité] : « Votre fille est morte ! »¹³⁵³.

Le Voleur illustré lui consacre également un long article :

« La mort, encore la mort, toujours la mort ! Encore une fosse béante, encore une croix à planter ! Et ce n'est point, hélas ! aujourd'hui sur un vieillard que nous pleurons ! La victime, une jeune mère, succombée à la fleur de ses ans, dans tout l'épanouissement du talent et de la beauté. Cette morte, adorée de tous, non seulement à cause des charmes personnels et des dons de l'esprit et du cœur dont la nature l'avait comblée, mais encore parce qu'elle était la fille d'un lettré qui ne compte parmi nous que des amis, s'appelait Eva Gonzalès. Artiste elle-même, élève du peintre Manet, qu'elle a suivi de si près dans la tombe, elle avait épousé un artiste comme elle, un graveur distingué, M. Guérard. La maternité venait d'ajouter un rayon à son auréole, elle se souriait à elle-même dans les doux yeux de son enfant, quand soudain un coup de foudre l'a frappée. La pauvre femme n'a fait que passer dans la vie, et la voilà, pour l'éternité, séparée de tout ce qu'elle aimait »¹³⁵⁴.

Le Rappel du 9 mai revient aussi sur cette mort, et donne de plus amples renseignements sur la veillée mortuaire et sur les obsèques :

« Une mort subite et prématurée, un coup terrible vient de frapper à la fois deux hommes des plus sympathiques à tous, M. Emmanuel Gonzalès et son gendre, M. Henri Guérard. Mlle Eva Gonzalès, mariée depuis quatre ans à l'aquafortiste Guérard, est morte d'une embolie dans la nuit de samedi à dimanche, en trois minutes, étouffée tout à coup. Accouchée depuis quelques jours, la jeune mère était en parfaite santé. Elle était rayonnante de bonheur, et, quelques heures après, elle expirait laissant dans la désolation son père, son mari, sa sœur, Mlle Jeanne Gonzalès. Talent, jeunesse, beauté, rien n'a pu trouver grâce devant la mort. [...] L'enterrement aura lieu demain mercredi, à dix heures très précises du matin. Réunion à la maison mortuaire, 11, rue Bréda »¹³⁵⁵.

La mère d'Édouard Manet, Madame Auguste Manet, se rend au domicile de la famille Gonzalès, où est exposé le corps de la jeune femme, et écrit par la suite à sa belle-fille Suzanne : « *Eva était couverte de fleurs. Elle en avait dans ses cheveux, dans ses mains et son pauvre visage devenu couleur de cire était encore beau malgré cette altération. Jeanne était*

¹³⁵³ TOUT-PARIS, « Bloc-notes parisien, Douleurs de pères », *Le Gaulois*, 8 mai 1883, p. 1.

¹³⁵⁴ A. de B., *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 18 mai 1883, p. 11-12.

¹³⁵⁵ Un passant, « Les on-dit », *Le Rappel*, 9 mai 1883, p. 2.

*occupée du petit enfant qui est bien vivant. Elle calmait la nourrice qui, toute bouleversée, disait qu'une mort semblable lui porterait malheur »*¹³⁵⁶.

Les obsèques d'Eva Gonzalès ont lieu le mercredi 9 mai 1883, en l'église Notre-Dame-de-la-Trinité, puis au cimetière de Montmartre, où la jeune femme est enterrée dans le caveau familial, rejoignant ainsi sa mère et ses grands-parents. *Le Rappel* du 11 mai revient sur ses funérailles qui ont rassemblé toutes les personnalités artistiques et littéraires qui ont jalonné cette étude :

« Hier matin, à dix heures, ont eu lieu les obsèques de Mme Eva Gonzalès-Guérard. Le deuil était conduit par son père, M. Emmanuel Gonzalès, et son mari, M. Henri Guérard, tous deux en proie à une douleur navrante. Le cercueil disparaissait littéralement sous les bouquets et les couronnes de fleurs naturelles. Malgré une pluie battante, l'assistance était très nombreuse et composée de tout ce que Paris compte de notabilités littéraires, artistiques et politiques, qui avaient voulu témoigner au malheureux père combien ils prenaient part à l'immense douleur que lui fait éprouver la mort subite et prématurée de sa fille bien-aimée. Parmi les nombreuses couronnes déposées autour du cercueil, nous avons remarqué celle des membres du comité de la Société des Gens de Lettres et celle des employés de cette même société. L'inhumation a eu lieu au cimetière Montmartre, dans un caveau de famille »¹³⁵⁷.

Le Voleur illustré rajoute au sujet de cette matinée funeste : « Les obsèques de Mme Gonzalès-Guérard ont été célébrées [...] au milieu d'une foule profondément émue, jalouse de témoigner à la fois de ses regrets pour celle qui n'est plus et de ses sympathies pour le malheureux père qui a la douleur de lui survivre »¹³⁵⁸.

Suite à la mort d'Eva Gonzalès, le journaliste et chroniqueur mondain Jules Clarétie écrit dans le journal *Le Temps* du 11 mai 1883 : « Je ne plains que ceux qui restent : ce père qui se traînait hier derrière un cercueil, ce mari qui est seul auprès d'un berceau et cette jeune sœur, Jeanne, qui s'était donnée toute à sa sœur aînée et travaillait à côté d'elle »¹³⁵⁹.

¹³⁵⁶ Denis ROUART, *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 115.

¹³⁵⁷ Un passant, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11 mai 1883, p. 1.

¹³⁵⁸ A. de B., *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel, op. cit.*, p. 12.

¹³⁵⁹ Jules CLARÉTIE, « La Vie à Paris », *op. cit.*, p.3.

2. Les promoteurs de sa nouvelle postérité.

« Les réputations sont aisées à acquérir, ce qui est difficile, c'est de les rendre durables »¹³⁶⁰, déclare Alfred Stevens. Cette phrase est d'autant plus vraie pour la postérité d'Eva Gonzalès. L'artiste est aujourd'hui très peu connue du public et des historiens de l'art. Pourtant, deux ans après son décès, le journaliste Octave de Parisis écrit dans le journal *L'Artiste* : « La mort farouche avait pris la femme, la mère, l'artiste ; la femme survit familialement, la mère survit dans son enfant, l'artiste est déjà consacrée parmi celles qui traversent les siècles »¹³⁶¹, et dont la famille tente de faire perdurer l'œuvre. Son époux Henri Guérard et sa sœur cadette Jeanne Gonzalès s'unissent non seulement autour de la figure de Jean-Raimond, qui devient orphelin de mère après seulement deux semaines de vie, mais en tant qu'artistes, ils deviennent aussi les promoteurs de la carrière posthume d'Eva Gonzalès. Entre collection, conservation, expositions mais également, comme nous l'avons vu dans une précédente partie, intégration des œuvres de l'artiste disparue dans leurs propres compositions, leurs stratégies sont nombreuses, à travers leur deuil, pour faire revivre son art.

Pour rendre hommage à Eva Gonzalès, sa sœur Jeanne et son époux Henri Guérard se présentent comme ses élèves au Salon de 1887¹³⁶² et de 1888¹³⁶³. Eva Gonzalès n'a jamais eu pour rôle celui de professeur, mais la présenter comme tel témoigne du rôle et de la répercussion que celle-ci a pu jouer dans la carrière et l'œuvre de sa sœur et de son époux. En ayant peint tant d'années à ses côtés, Jeanne Gonzalès, au décès de sa sœur, perd son maître. Henri Guérard, quant à lui, perd une muse.

Deux ans après la mort de l'artiste, tous deux organisent, avec l'aide d'Emmanuel Gonzalès, le père des deux jeunes femmes, mais également de Léon Leenhoff, le filleul d'Édouard Manet, et d'Émile Saint-Lanne, écrivain, une exposition rétrospective des œuvres d'Eva

¹³⁶⁰ Alfred STEVENS, *Impressions sur la peinture*, op. cit., p. 63.

¹³⁶¹ Octave DE PARISIS, « Eva Gonzalès : exposition de ses tableaux dans les salons de *La Vie moderne* », op. cit., p. 132.

¹³⁶² *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1887*, Paul Dupont, Paris, 1887, p. 89.

¹³⁶³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1888*, Paul Dupont, Paris, 1888, p. 98.

Gonzalès, dans les salons du journal *La Vie moderne*¹³⁶⁴, au 30, place Saint-Georges à Paris (Fig. LXXVIII).



Fig. LXXVIII. Photographie de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès dans les salons de *La Vie moderne*, janvier 1885. Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 274.

Journal illustré mais également espace d'exposition, *La Vie moderne*¹³⁶⁵ est ouvert à la nouvelle peinture, celle de Renoir, Monet et Manet¹³⁶⁶ en tête. L'hebdomadaire littéraire et artistique, paru pour la première fois le 10 avril 1879, édité par Georges Charpentier¹³⁶⁷ et dirigé par Émile Bergerat¹³⁶⁸, est un journal d'actualités, présentant aux lecteurs tous les événements de la vie moderne, les progrès des arts, des sciences et de l'industrie. Il traite aussi de problèmes judiciaires, questions médicales, récits de voyages, mais également des

¹³⁶⁴ Photographies de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès dans les salons du journal *La Vie moderne*, janvier 1885. Annexes, p. 623.

¹³⁶⁵ Virginie SERREPUY-MEYER, *Georges Charpentier (1846-1905) : Éditeur de romans, roman d'un éditeur*, Thèse, Paris, École des chartes, 2005. Voir II. 1. *La Vie moderne*, journal illustré (1879-1883).

¹³⁶⁶ En avril 1880, Manet y réunit une vingtaine de tableaux et de pastels.

¹³⁶⁷ Georges Charpentier (1846-1905) est un éditeur connu pour avoir publié ses amis Émile Zola, Gustave Flaubert et Guy de Maupassant. La publication du journal illustré *La Vie moderne* entre 1879 et 1883 entraîne la maison Charpentier dans des difficultés financières, qui l'obligent à s'associer avec Marpon et Flammarion, d'autres maisons d'édition, avant que ceux-ci ne cèdent leurs droits à Fasquelle. Amateur d'art, la femme de Georges Charpentier et leurs enfants se feront portraiturer par Renoir.

¹³⁶⁸ Émile Bergerat (1845-1923) est un poète et auteur dramatique de la seconde moitié du XIXe siècle. Également chroniqueur au *Voltaire* et au *Figaro*, Bergerat est connu pour avoir été le gendre de Théophile Gautier, et pour avoir été le directeur de publication du journal *La Vie moderne*.

éléments de la vie de loisir au grand air, tels que les bains de mer, le patinage, les stations thermales, les régates ou l'équitation, sujets prisés des artistes contemporains, dont les reproductions d'œuvres en pleine page font les beaux jours de la revue. Manet, Monet, Renoir, Puvis de Chavannes, Fantin-Latour, Félix Bracquemond ou encore Raffaëlli et Jean-Jacques Henner illustrent ses pages. Tourné vers la modernité et le progrès, *La Vie moderne* se dote également de collaborateurs littéraires reconnus, tels qu'Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet et Théodore de Banville, mais aussi de défenseurs et promoteurs des peintres impressionnistes, parmi lesquels Joris-Karl Huysmans et Émile Zola. Partageant la même vision de la modernité que ce journal, il n'est pas étonnant que la famille et les amis d'Eva Gonzalès choisissent ses salons pour faire la rétrospective de son œuvre, du 15 janvier au 8 février 1885¹³⁶⁹.

Cette manifestation, rassemblant quatre-vingt-cinq œuvres de l'artiste, portraits, scènes de genre, paysages, natures mortes, et la vente qui en découle constituent une stratégie de la part de Guérard et des membres de sa famille pour faire revivre, quelques jours, l'œuvre de leur femme, de leur fille ou de leur sœur, trop tôt disparue. Cette exposition est un vif succès. Dans son article que lui consacre Paul Ferronays, le journaliste note « Le Tout-Paris artistique s'était donné rendez-vous »¹³⁷⁰. De même, Octave de Parisis rapporte : « Les vrais amateurs ont salué l'exposition de ses petits chefs-d'œuvre qui enchantent tous les regards. Les hautes personnalités du monde des arts et du monde parisien se sont rencontrées dans les salons de *La Vie moderne* qui sont désormais consacrés »¹³⁷¹. En atteste en effet la longue liste des personnalités présentes à l'inauguration de l'évènement, et qui ont jalonné cette étude¹³⁷².

Durant sa carrière, Eva Gonzalès a pratiquement toujours reçu un accueil favorable du public et des professionnels. Certaines œuvres exposées aux différents Salons auxquels elle a pu participer ont même fait l'objet d'éloges dans les journaux de l'époque. Cette exposition de janvier 1885, soit deux ans après la mort de l'artiste, ne déroge pas à la règle, et fait l'unanimité auprès des visiteurs qui s'y rendent. Henri Escoffier écrit dans *Le petit journal* du 17 janvier 1885 :

¹³⁶⁹ Henri Guérard y organise lui-même une exposition de ses éventails en 1880. I. C. 1. Un graveur à la personnalité fantasque, p. 139.

¹³⁷⁰ Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 60.

¹³⁷¹ Octave DE PARISIS, « Eva Gonzalès : exposition de ses tableaux dans les salons de *La Vie moderne* », *op. cit.*, p. 134.

¹³⁷² Introduction, p. 27.

« Hier a commencé, pour se continuer jusqu'aux 31 janvier, dans les salons de *La Vie moderne*, 30 place Saint-Georges, au profit de l'association charitable des Femmes de France, l'exposition des œuvres de Eva Gonzalès (Mme Guérard), morte l'année dernière dans tout l'éclat de la jeunesse, du talent et de la beauté. La fille de notre éminent confrère, le délégué de la Société des Gens de Lettres, fut en peinture le disciple de Manet, et l'élève favori de ce peintre dangereux à suivre. »¹³⁷³.

Jules Clarétie renchérit dans *Le Temps* quelques jours plus tard :

« Elle a un grand succès, l'exposition des œuvres de cette jeune femme si brutalement arrachée, l'an dernier, à l'affection de son père et de son mari. On savait, par les tableaux envoyés par elle au Salon, que Mme Guérard - le nom était deux fois célèbre - avait un talent singulièrement rare et vivant. Mais la réunion de toutes les toiles et des pastels qu'elle a laissés permet de mieux fixer le rang, et les efforts, et la valeur d'une artiste qui, partie de l'atelier de Chaplin, est arrivée à l'art tout particulier de Manet. »¹³⁷⁴.

Ce dernier hommage de l'écrivain à la fille de son ami nous montre qu'après avoir été « la fille de », Eva Gonzalès deviendra « l'élève de », puis « l'épouse de », et sera souvent rattachée à ces hommes, Emmanuel Gonzalès, Charles Chaplin, Édouard Manet et Henri Guérard qui ont, à leur manière, joué un grand rôle dans sa vie personnelle et professionnelle.

Les journalistes couvrant l'évènement louent le talent de la jeune femme, et rappellent aux lecteurs sa formation artistique auprès de ces deux artistes que tout oppose : l'académique Charles Chaplin, et le moderniste Édouard Manet. Edmond Jacques, dans *L'Intransigeant*, cherche dans l'œuvre d'Eva Gonzalès, exposée à *La Vie moderne*, les leçons qu'elle a su garder de l'un ou de l'autre :

« C'était vraiment un talent charmant et souvent robuste, le talent d'Eva Gonzalès. L'élève de Chaplin s'était pénétrée des leçons et des exemples de son premier maître, dont elle a bien des fois retrouvé la grâce et la souplesse ; l'élève de Manet avait pris du grand peintre la sincérité, l'amour de la nature et des expressions vraies, que ne gâte point un idéal arrangement. »¹³⁷⁵.

Jules Clarétie, quant à lui, donne raison à la formation artistique donnée par son ami Édouard Manet : « Eva Gonzalès a de son second maître les qualités de lumière et de tons. Ses gris, d'une finesse extrême, valent réellement ceux du peintre qui a tant fait pour le fameux plein air. »¹³⁷⁶. Mais alors que ce dernier trouve que l'art d'Eva Gonzalès arrive parfois à égaler

¹³⁷³ Henri ESCOFFIER, « Lettres, sciences et arts », *Le petit journal*, 17 janvier 1885, p. 2.

¹³⁷⁴ Jules CLARETIE, « La vie à Paris », *Le Temps*, 23 janvier 1885, p. 2.

¹³⁷⁵ Edmond JACQUES, « Beaux-Arts, l'œuvre d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 3.

¹³⁷⁶ Jules CLARETIE, « La vie à Paris », *op. cit.*, p. 2.

celui de son maître et mentor, d'autres journalistes, sur un ton beaucoup plus acerbe vis-à-vis de Manet, pensent qu'il le surpasse largement. Escoffier, par exemple, nous fait part de son jugement sur le portrait que le professeur fit de son élève en 1870, et qui accueille les visiteurs de l'exposition : « L'exposition de ses œuvres est très intéressante, et ce qui prouve bien qu'elle valait mieux que son maître, c'est que son portrait par Manet ressemble à une véritable caricature avec des yeux démesurément grands, ronds et ternes, alors qu'elle était très belle et qu'elle avait des yeux souriants et intelligents »¹³⁷⁷.

Bien que ces journalistes rendent hommage à l'ensemble des œuvres réunies pour l'exposition, chaque article fait néanmoins référence au père, à l'époux ou aux maîtres d'Eva Gonzalès, comme si son art ne peut exister sans leur participation. Il est vrai que Chaplin et Manet ont joué un rôle important dans la vie professionnelle de l'artiste, mais elle a su se démarquer de leur influence dans ses ultimes pastels. Emmanuel Gonzalès et Henri Guérard, quant à eux, ont marqué sa vie personnelle, mais également son art et surtout sa réception auprès des journaux. Comme Octave Mirbeau tient à le préciser dans l'article qu'il publie le 17 janvier dans le journal *La France*, tous deux jouent depuis sa mort le rôle de promoteurs de sa nouvelle postérité : « Il faut féliciter M. Emmanuel Gonzalès, le romancier spirituel, et M. Henri Guérard, l'aquafortiste original et puissant, du soin pieux qu'ils ont mis à réunir l'œuvre éparse un peu partout de la chère fille et de la femme adorée »¹³⁷⁸.

Les journalistes n'en oublient pas pour autant le talent même d'Eva Gonzalès, celui de peintre, mais aussi de pastelliste. Pour ses peintures, Henri Escoffier reconnaît un charme délicieux à certains de ses tableaux, et se permet de la comparer à Chardin. En une seule phrase, le journaliste décrit l'intention de l'artiste : « mettre dans ses tableaux du jour, de l'air, de la vraie vie en un mot. »¹³⁷⁹. Vérité et réalité peuvent en effet très bien, à eux seuls, résumer l'art d'Eva Gonzalès, comme le remarque aussi Edmond Jacques : « Les quatre-vingt-cinq numéros du catalogue présentent un intérêt constant et varié. Le paysage, le genre, la figure s'y rencontrent, et portrait, genre, paysage sont traités avec un soin égal, un souci scrupuleux de la réalité, une virtuosité qui ne se lasse ni ne se dérouté. »¹³⁸⁰. Celui-ci admet que c'est bien dans ses dernières œuvres, et surtout ses pastels, que la personnalité d'Eva

¹³⁷⁷ Henri ESCOFFIER, « Lettres, sciences et arts », *op. cit.*, p. 2.

¹³⁷⁸ Octave MIRBEAU, « Notes sur l'art, Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 2. / Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques, t. 1, 1877-1892, op. cit.*, p. 104-105.

¹³⁷⁹ Henri ESCOFFIER, « Lettres, sciences et arts », *op. cit.*, p. 2.

¹³⁸⁰ Edmond JACQUES, « Beaux-Arts, l'œuvre d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 3.

Gonzalès arrive à se dégager très clairement. « Elle était maîtresse d'elle-même, elle s'était conquise »¹³⁸¹, nous dit-il. Octave Mirbeau loue lui aussi les pastels de l'artiste, et la compare une dernière fois à son maître : « Il y a là quatre-vingt-huit toiles, aquarelles, pastels dont le charme et la sincérité sont indéfinissables, les pastels surtout qu'Eva Gonzalès semble avoir affectionnés, et dont elle a poussé peut-être la science délicate plus loin que Manet »¹³⁸².

Malgré ces louanges, les sentiments qui se dégagent de ces articles sont des regrets. Regrets que le triomphe de cette exposition soit posthume, que les visiteurs n'aient pu féliciter l'auteur des tableaux présentés, et que l'artiste n'ait la joie d'entendre ces éloges. Dans *Le Temps*, Jules Clarétie fait part de ces remords : « Si l'exposition de la place Saint-Georges attire et plaît, elle attriste aussi quand on songe à cette beauté, à cette jeunesse, à tout le charme souverain qui se dégageait de cette admirable jeune femme, sculpturale et exquise à la fois, et que la mort à prise à côté du berceau de son enfant »¹³⁸³. Octave Mirbeau, quant à lui, confie sa tristesse à travers le portrait d'Eva Gonzalès peint par Manet, qu'Henri Escoffier critiqua avec fougue précédemment :

« Le portrait de cette artiste exquise était là, à l'entrée, un portrait superbe de Manet, dont elle fut la meilleure élève, et ce portrait avait une tristesse qui vous serrait le cœur, car il semblait faire aux visiteurs les honneurs de cette exposition, et exprimer plus cruellement les regrets que la mort avait laissés, et ces mélancolies qu'elle ranimait dans l'âme de chacun. »¹³⁸⁴.

Enfin, Edmond Jacques évoque les acclamations des visiteurs lors de cette exposition qui lance l'œuvre d'Eva Gonzalès dans la postérité :

« Les apothéoses ont leurs revers douloureux. Elles accroissent les regrets ; il est vrai qu'elles ont aussi leur douceur, quand elles grandissent ainsi le souvenir des êtres qu'on aime. [...] Aujourd'hui, le deuil semble plus grand, parce qu'on la connaît mieux, et que l'on sent qu'en la perdant, l'Art aussi a été frappé. »¹³⁸⁵.

Octave de Parisis conclut en revenant lui aussi sur ce succès, sur les nombreux articles écrits au sujet de cette exposition, et sur la consolation, même infime qu'elle puisse être, de son entourage : « Rien n'aura manqué au triomphe d'Eva Gonzalès par son exposition ; les

¹³⁸¹ *Ibidem*.

¹³⁸² Octave MIRBEAU, « Notes sur l'art, Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 2. / Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques*, t. 1, 1877-1892, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁸³ Jules CLARETIE, « La vie à Paris », *op. cit.*, p. 2.

¹³⁸⁴ Octave MIRBEAU, « Notes sur l'art, Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 2. / Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques*, t. 1, 1877-1892, *op. cit.*, p. 104.

¹³⁸⁵ Edmond JACQUES, « Beaux-Arts, l'œuvre d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 3.

meilleures plumes de la critique d'art ont marqué le caractère de son talent : le charme dans la vérité. C'est du moins pour Emmanuel Gonzalès, pour Henri Guérard, pour Jeanne Gonzalès, une suprême consolation dans leur désespérance »¹³⁸⁶.

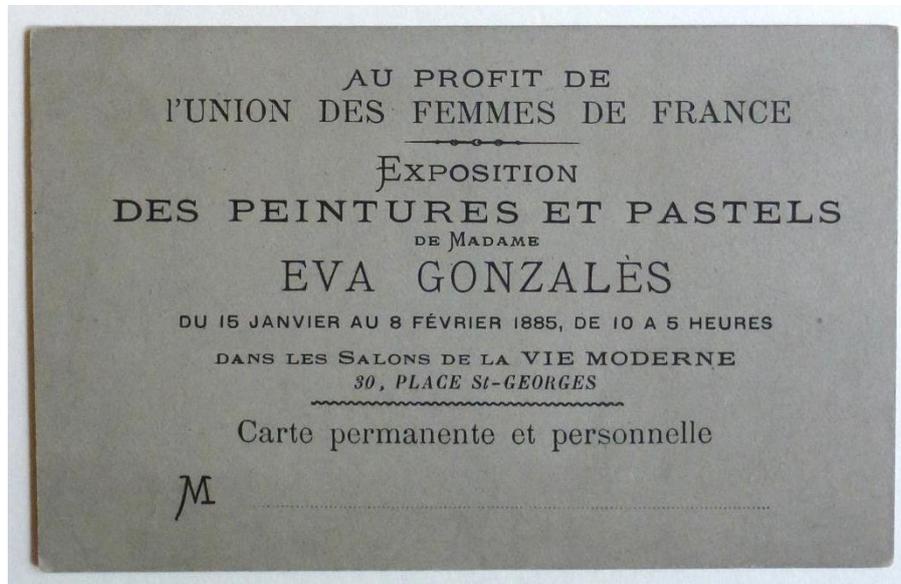


Fig. LXXIX. Carton de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès au profit de l'Union des femmes de France. Source : Fondation Custodia, Paris.

Comme en témoigne un carton conservé à la Fondation Custodia (Fig. LXXIX.), le produit de cette exposition est remis à l'Union des Femmes de France, première section de la Croix Rouge Française et société nationale humanitaire, fondée en 1881 par Emma Koechlin-Schwartz¹³⁸⁷, présente à l'évènement. Celle-ci dirige la Société, reconnue d'utilité publique le 6 août 1882 (Société d'assistance militaire, familiale et sociale), jusqu'en 1906. Elle pense que la femme se doit à sa patrie, comme le soldat à l'armée, et défend le travail professionnel des infirmières pour qu'il soit reconnu comme tel. Cette présidente fondatrice, originaire d'Alsace et épouse d'Alfred Koechlin, manufacturier alsacien réfugié en France au lendemain de la guerre de 1870, et maire du VIII^e arrondissement de Paris entre 1879 et 1888, s'est investie dans de nombreuses œuvres en faveur des femmes (santé, instruction...). Elle crée en 1880 le Collège Sévigné à Paris, pour que les jeunes filles reçoivent la même instruction que leurs homologues masculins. Pour sa contribution à la fondation de ce collège et pour son

¹³⁸⁶ Octave DE PARISIS, « Eva Gonzalès : exposition de ses tableaux dans les salons de *La Vie moderne* », *op. cit.*, p. 134.

¹³⁸⁷ Dorothée KOECHLIN DE BIZEMONT, « La Croix Rouge : une idée française », *L'Ère Nouvelle*, n°214, janvier-février 2014.

action humanitaire, Emma Koechlin est nommée, en 1883, officier d'Académie. Le geste de la famille Guérard-Gonzalès à l'égard de cette organisation ne nous surprend guère. Souvenons-nous en effet qu'Emmanuel Gonzalès a très tôt souhaité donner à ses filles la meilleure éducation possible, et à son aînée une formation artistique auprès des plus grands. Celle-ci a su s'imposer, aux côtés de quelques autres femmes peintres, parmi lesquelles Berthe Morisot et Mary Cassatt, dans ce milieu artistique si masculin de la seconde moitié du siècle. Henri Guérard lui-même ne cessera de promouvoir l'œuvre de sa défunte épouse. Cette famille a donc su dépasser les barrières imposées aux femmes de leur époque, et c'est sans surprise qu'elle défendra cette société humanitaire féminine.

À la lecture des articles consacrés à cette exposition, louanges et regrets sont réels. Mais nombre de ces visiteurs, que nous avons croisés au fil de notre étude, sont des amis et des connaissances du père d'Eva Gonzalès, de son époux ou de son maître Édouard Manet. À l'issue de ce travail, une question nous vient donc à l'esprit : ces personnalités étaient-elles réellement présentes pour rendre hommage à l'artiste et à son œuvre, ou par simple amitié et soutien à ceux-ci¹³⁸⁸ ? L'inauguration de l'exposition rétrospective dans les salons de *La Vie moderne* a eu un vif succès, nous ne pouvons le démentir. Mais la seconde hypothèse est tout à fait plausible, puisque les jours suivant cette inauguration, le public ne répond plus présent, comme en témoigne le journaliste Léon Gauchez dans *Courrier de l'art* :

« Je suis allé visiter, dans les salons de *La Vie moderne*, la très intéressante Exposition des Peintures et Pastels de Mme Eva Gonzalès, et j'en suis sorti attristé. Je m'étais trouvé seul en entrant ; j'étais resté longtemps, fort longtemps, espérant toujours voir la salle se remplir ou tout au moins s'animer un peu par la présence de quelques nouveaux venus – personne ! – et j'avais fini par en gagner le spleen et maudire tant d'injuste indifférence envers une jeune femme charmante et dont le très réel talent devrait mieux protéger la mémoire. [...] L'Exposition posthume des œuvres de Mme Eva Gonzalès est cruellement délaissée »¹³⁸⁹.

De même, la vente des œuvres d'Eva Gonzalès quelques jours après cette exposition connaît un véritable échec. Le vendredi 20 février 1885, salle n°4, à 14h, l'Hôtel Drouot organise une vente aux enchères des œuvres d'Eva Gonzalès exposées quelques jours plus tôt. « Il n'est pas douteux que tous les numéros du catalogue soient vivement disputés. L'accueil fait par le public à l'exposition de la place Saint-Georges fait pressentir l'empressement de la foule à

¹³⁸⁸ Mort le 30 avril 1883, soit quelques jours avant Eva Gonzalès, Édouard Manet était donc absent de l'évènement. Nous supposons que c'est par amitié pour son filleul, Léon Leenhoff, co-organisateur de l'exposition, et par hommage à Manet, qui avait formé cette jeune femme, que les peintres impressionnistes s'y sont rendus.

¹³⁸⁹ L. GAUCHEZ, « Madame Eva Gonzalès », *Courrier de l'art*, Paris, Imprimerie de l'art, 1885, p. 52-53.

l'Hôtel Drouot »¹³⁹⁰, s'enthousiasme Edmond Bazire dans le catalogue des œuvres de l'artiste en vente à Drouot. Jules Clarétie espère lui aussi que cette vente soit, comme l'exposition rétrospective, un succès :

« Je ne doute pas de l'empressement des amateurs à se rendre à l'Hôtel Drouot, comme ils étaient accourus dans les salles de *La Vie moderne*. L'hôtel Drouot ! C'est, tour à tour, le Capitole et la Roche tarpéienne des réputations artistiques, et M. Paul Eudel est là pour conter l'histoire de ces apothéoses et de ces chutes. Dans son volume de l'an prochain – le cinquième, puisque *l'Hôtel Drouot en 1884*, qui vient de paraître, est le tome IV de sa curieuse collection – je suis bien certain qu'il aura à constater l'animation des enchères et le triomphe – hélas ! posthume – de la belle et aimable et toujours regrettée Eva Gonzalès. »¹³⁹¹.

Hélas, la vente de l'atelier de l'artiste ne connaît pas « l'apothéose » espérée, mais bien la « chute ». Les nombreuses personnalités, artistes, écrivains et journalistes venus à l'exposition ne se sont pas présentés à cette vente.

Pour nous donner une idée plus précise de cet échec, nous pouvons comparer cette vente à celle de l'atelier d'Édouard Manet, son maître, qui s'est tenue un an plus tôt, en février 1884. Comme pour Eva Gonzalès, la vente s'est précédée d'une exposition rétrospective des œuvres de l'artiste à l'École des Beaux-Arts de Paris du 5 au 29 janvier. Composée de cent seize tableaux, trente-et-un pastels, vingt-deux eaux-fortes, treize dessins, sept aquarelles et quatre lithographies, cette manifestation attire alors « toute une foule de notabilités du monde des lettres, des arts et de la politique. [...] Cinq mille personnes, selon Burty, et des embouteillages sur le quai. »¹³⁹². Il faut dire qu'un comité de patronage et d'organisation, réunissant vingt-six membres, est mis en place pour l'évènement, parmi lesquels Paul Durand-Ruel, Philippe Burty, Théodore Duret, Albert Wolff, Émile Zola, Edmond Bazire, Antonin Proust, Henri Fantin-Latour, Alfred Stevens, Eugène et Gustave Manet, Léon Leenhoff, mais aussi Henri Guérard, comme l'atteste le catalogue de l'exposition (Fig. LXXX.) :

¹³⁹⁰ *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 13.

¹³⁹¹ Jules CLARETIE, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 20 février 1885, p. 2.

¹³⁹² Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 411.

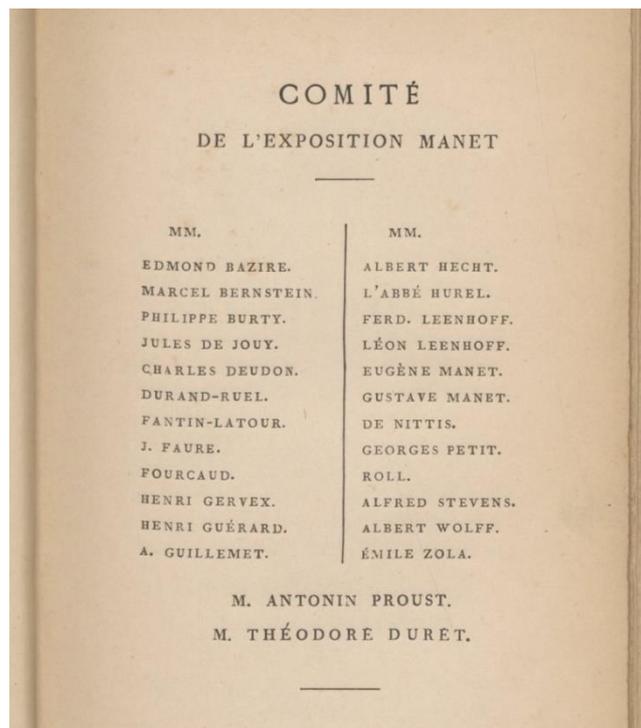


Fig. LXXX. Liste des membres du comité de l'exposition rétrospective d'Édouard Manet, dans *Catalogue de l'Exposition des œuvres d'Édouard Manet, École Nationale des Beaux-Arts, janvier 1884, préface d'Émile Zola*, Paris, A. Quantin, 1884. Source : Ville de Paris / Fonds Heure joyeuse, 2013-402829.

Le pari d'organiser une exposition rétrospective des œuvres de Manet, chef de file de la peinture moderne et précurseur des impressionnistes, au sein même de l'École des Beaux-Arts, institution aux valeurs conservatrices, est particulièrement audacieux et réussi, comme l'explique Émile Zola dans la préface du catalogue :

« Une exposition des principaux tableaux de l'artiste a été organisée avec un soin pieux, l'administration a bien voulu prêter les salles de l'École des Beaux-Arts, acte de libéralisme intelligent dont il faut la remercier, car il se trouve peut-être encore des crânes durs que l'entrée de Manet dans le sanctuaire de la tradition offenserait. Voilà son œuvre, venez et jugez. Nous sommes certains de cette dernière victoire, qui lui assignera définitivement une des premières places parmi les maîtres de la seconde moitié du siècle »¹³⁹³.

Contrairement à la vente de l'atelier d'Eva Gonzalès, qui s'est déroulée sur une demi-journée, celle d'Édouard Manet a eu droit à deux vacations, les lundi 4 et mardi 5 février 1884, avec la présentation et la vente de cent soixante-neuf lots. La préface du catalogue des œuvres du

¹³⁹³ *Catalogue de l'Exposition des œuvres d'Édouard Manet, École Nationale des Beaux-Arts, janvier 1884, préface d'Émile Zola*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 8-9.

maître a été écrite par Théodore Duret. Éric Darragon, dans son ouvrage consacré à Manet, nous apprend que « l'assistance comprenait tout le Paris artiste »¹³⁹⁴ pour la vente des œuvres du peintre.

Ce Tout-Paris littéraire et artistique, qui s'empresse un an plus tard à l'inauguration de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès, est attendu pour se disputer les enchères de ses œuvres. Un catalogue des tableaux, pastels et aquarelles d'Eva Gonzalès vendus à l'Hôtel Drouot est publié. Le journaliste et écrivain Edmond Bazire en écrit la préface, dédiée à son ami Henri Guérard, avec lequel il avait collaboré pour un ouvrage consacré à *Manet*¹³⁹⁵. Il témoigne tout d'abord du succès de l'exposition de l'artiste disparue :

« L'exposition des œuvres d'Eva Gonzalès vient de se clore, et l'on en peut, aujourd'hui, constater le grand succès. La critique unanime a salué de ses louanges l'artiste [...]. Il n'y a pas eu de note discordante, et, partout, dans les journaux de la province, dans les journaux de l'étranger, comme dans les journaux de Paris, le jugement a été le même. On est entré avec curiosité dans les salons de *La Vie moderne*, ne connaissant guère qu'un nom [...]. On en est sorti ému, troublé, ravi par cette révélation complète d'un talent hors ligne »¹³⁹⁶.

Edmond Bazire poursuit en rappelant la double formation d'Eva Gonzalès auprès de Charles Chaplin et d'Édouard Manet, cette double éducation artistique de laquelle elle a tiré sa propre originalité. Par le biais des œuvres exposées et en vente, il évoque la perceptible évolution de son talent, depuis ses débuts dans les années 1860 jusqu'à son décès en 1883, ainsi que les différents thèmes et sujets qu'elle a pu aborder et les techniques auxquelles elle s'est prêtée : « Rien n'est d'ailleurs plus aisé que de suivre cette marche vers l'émancipation définitive dans la très intéressante et très complète collection qui va être mise en vente. Là aussi, les efforts, les progrès, les évolutions sont saisissables. On y découvre sans peine les recherches de l'origine et les trouvailles de la maturité. Et, remarquez-le, aucun genre n'est omis »¹³⁹⁷. Renchérissant avec ses toiles et ses pastels les plus célèbres, Bazire conclut sa préface par ces mots : « Il n'est pas douteux que tous les numéros du catalogue soient vivement disputés »¹³⁹⁸, du fait du succès de l'exposition rétrospective.

Malheureusement, cette vente tant attendue par certains n'attire pas les foules. Ce 20 février 1885, à l'Hôtel Drouot, seuls quelques tableaux sont vendus, car seuls quelques amis de la

¹³⁹⁴ Éric DARRAGON, *Manet, op. cit.*, p. 414.

¹³⁹⁵ Edmond BAZIRE, *Manet, op. cit.*

¹³⁹⁶ *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 7-8.

¹³⁹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹³⁹⁸ *Ibidem*, p. 13.

famille se sont déplacés. On y compte Henri Rochefort, ami d'Emmanuel Gonzalès et directeur de *L'Intransigeant*, Jacques Hébrard, directeur du *Temps*, Philippe Jourde, parrain d'Eva Gonzalès et directeur du *Siècle*, Coquelin-Cadet, acteur et sociétaire de la Comédie Française, Jean Dollfus, collectionneur, et Léon Leenhoff. Alors que la vente de l'atelier de Manet s'établit à 116 637 francs, celle de son élève atteint difficilement la somme de 9 000 francs. *Olympia* (Fig. 233.) à elle seule est rachetée 10 000 francs par Léon Leenhoff, soit plus que la vente entière des œuvres d'Eva Gonzalès. Caillebotte acquiert *Le Balcon* (Fig. 245.) pour 3 000 francs, et *Argenteuil* (Fig. 270.), mis à prix 15 000 francs par Durand-Ruel, est repris par Leenhoff pour 12 500 francs. Des prix qui atteignent des « folies ». Folies que ne connaît pas la vente des œuvres d'Eva Gonzalès. Comme le dit Paul Eudel dans son ouvrage sur l'Hôtel Drouot, paru un an plus tard : « Malheureusement, la vente de l'Hôtel Drouot n'a pas réussi. Sur ce marché, l'acheteur ne prend que ce qui est déjà coté. Il est téméraire de s'y risquer sans une réputation bien établie. On comptait sur le public accouru à l'exposition de *La Vie moderne*. Le jour de la vente, les amis seuls sont venus »¹³⁹⁹, et moins de dix tableaux sont vendus. Manet avait déjà cette réputation recherchée par les acheteurs, pas son élève, contrairement à ce qu'Edmond Bazire pensait lorsqu'il écrivait avant la vente :

« Maintenant, Eva Gonzalès est classée, sa réputation, qui ne dépassait pas, en décembre, un cercle de connaisseurs, s'est subitement étendue. La célébrité qu'elle méritait, elle l'a. [...] Le haut renom conquis par Eva Gonzalès est à présent incontesté. Ce n'est pas pour l'accroître que je réclame cette consécration officielle, mais dans le seul intérêt de notre histoire artistique »¹⁴⁰⁰.

L'État avait préalablement acheté pour le Luxembourg le pastel *La Nichée* (Cat. 40.), et la toile *L'Entrée du jardin* (Cat. 30.). *Le Thé* (Cat. 6.) est racheté 300 francs, *Miss et Bébé* (Cat. 63.) 430 francs, *En cachette* (Cat. 62.) 225 francs, Coquelin-Cadet obtient le pastel *Pommes d'Api* (Cat. 61.) pour 333 francs, prix qui ne sont guère comparables à ceux atteints lors de la vente des œuvres de Manet. Même *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), refusé au Salon de 1874, puis exposé à celui de 1879, et qui a pourtant fait parler de lui, est racheté 1 150 francs par Guérard lui-même, alors qu'il en espérait 2 000.

D'autres acheteurs ont acquis des œuvres d'Eva Gonzalès. Leurs noms n'étant pas mentionnés dans la presse, c'est le catalogue raisonné des œuvres de l'artiste, établi par Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons en 1989, qui nous fait découvrir les noms de ces acquéreurs.

¹³⁹⁹ Paul EUDEL, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1884-1885*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 245.

¹⁴⁰⁰ *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 13-14.

Ceux-ci ne sont autres qu'Emmanuel Gonzalès (*Autoportrait*. Cat. 41.), Suzanne Manet (*Les oies*¹⁴⁰¹), Édouard Dentu (*La Psyché*. Cat. 9.), Philippe Jourde (*Jeanne Gonzalès de profil*. Cat. 1.) ou encore Philippe Burty (*Portrait de Jeanne Gonzalès*. Cat. 35.).

Au chagrin de la mort d'Eva Gonzalès s'ajoutent le désenchantement et la déception de ne pouvoir faire revivre l'artiste par un succès à l'Hôtel Drouot. Pour répondre à cet échec, Henri Guérard poursuit sa bataille et décide de racheter et de collectionner les œuvres de sa femme. Nous comprenons donc pourquoi certains tableaux ou pastels, comme *L'Indolence* (Cat. 26.) (acheté en 1872 par un certain Moniard), prêtés par leurs propriétaires pour l'exposition rétrospective de 1885, entrent par la suite dans la collection particulière de Guérard, et y restent de longues années, soigneusement protégés.

À la mort d'Eva Gonzalès, la douleur et le deuil de son époux et de sa sœur cadette les unissent davantage, eux qui étaient déjà très proches, partaient depuis plusieurs années en villégiature ensemble, et se laissaient prendre pour modèles par l'artiste. Ils élèvent ensemble le petit Jean-Raimond comme de véritables parents, et pour officialiser cette famille recomposée, Jeanne Gonzalès et Henri Guérard se marient le 17 septembre 1888, par dérogation du Président de la République Sadi Carnot, comme l'atteste leur acte de mariage : « Les futurs beau-frère et belle-sœur, autorisés à contracter mariage par décret de monsieur le Président de la République Française, en date à Fontainebleau du seize août dernier, enregistré au Greffe du Tribunal Civil de première instance de la Seine »¹⁴⁰². La famille déménage dans un hôtel particulier, au 4, avenue Frochot, à Paris, transformé en véritable mausolée dédié à la mémoire de l'artiste disparue, comme le montre une photographie (Fig. LXXXI.) prise en 1895 dans leur salon. Guérard est assis, écoutant sa seconde épouse au piano. Au mur, de gauche à droite, sont accrochés *L'Indolence* d'Eva Gonzalès, *Le portrait d'Eva Gonzalès* (Fig. 255.) par Manet, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, et le *Café au jardin* (Fig. 7.) de Jeanne Guérard-Gonzalès. Hormis deux tableaux et un pastel prêtés pour les Expositions universelles de 1889 et

¹⁴⁰¹ Eva Gonzalès, *Les oies*, vers 1868-1869, matériau non identifié, support inconnu, dimensions inconnues, localisation actuelle inconnue.

¹⁴⁰² Acte de mariage de Jeanne Gonzalès et de Henri Guérard, 17 septembre 1888. Annexes, p. 614-615.

1900¹⁴⁰³, les œuvres d'Eva Gonzalès appartenant à Henri Guérard n'ont plus quitté cet hôtel particulier depuis leur emménagement en 1888.



Fig. LXXXI. Photographie montrant Henri Guérard et Jeanne Guérard-Gonzalès, dans leur salon du 4, avenue Frochot, à Paris, vers 1895. Collection particulière. Source : Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisoné*, *op. cit.*, p. 278.

Dans son testament, établi en 1894, Guérard insiste pour que ses biens, et donc les œuvres de sa défunte épouse qu'il collectionne, ne soient pas vendus après sa mort, et fassent partie de sa succession. « Je désire autant que possible, qu'il ne soit pas fait de vente des objets mobiliers ou immobiliers qui feront partie de ma succession, étant persuadé que mes tableaux, gravures et objets d'art garnissant mon atelier et ma maison ne feront que prendre de la valeur »¹⁴⁰⁴. Les biens dont il parle sont autant d'œuvres d'Eva Gonzalès, de Jeanne Gonzalès, de Manet (dont il possède certains cuivres), que ses propres toiles et gravures, qui s'entassent et remplissent les murs de son domicile. Les dernières volontés du graveur seront respectées, et ce n'est qu'après la mort de son fils, Jean-Raimond Guérard, en 1972, que les œuvres faisant partie de l'héritage familial feront l'objet de dons, ou seront dispersées dans diverses ventes aux enchères. Dans ce testament, Henri Guérard souhaite également rendre hommage à sa

¹⁴⁰³ Exposition universelle de 1889, section dessin et aquarelle : Portrait de *Mme G.G.* (Jeanne Gonzalès). Nous ne savons malheureusement pas de quelle œuvre il s'agit / Exposition universelle de 1900 : *L'Indolence* (Cat. 26.) et *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.).

¹⁴⁰⁴ « Notes biographiques », *Henri Guérard (1846-1897)*, Galerie Antoine Laurentin, *op. cit.*, p. 10.

seconde épouse, Jeanne Gonzalès, qui s'est toute sa vie durant, et malgré un talent certain, soustraite à la carrière et à la vie de sa sœur aînée, en posant pour elle, mais aussi en devenant la mère de l'enfant qu'elle a laissé orphelin :

« Dans le cas où je viendrais à décéder, dit-il, je désire expressément que ma chère femme, Jeanne Guérard-Gonzalès, reste la gardienne de mon fils Jean-Raimond Guérard, qu'elle continue comme par le passé à avoir soin de son instruction et de son éducation, enfin de lui servir de mère ainsi qu'elle l'a fait depuis sa naissance, avec une sollicitude et un dévouement auquel je me plais à rendre hommage »¹⁴⁰⁵.

Ces propos témoignent de la forte affection que Guérard éprouve à l'égard de Jeanne Gonzalès, une affection datant de l'époque où elle était encore sa belle-sœur. Entre 1880 et 1883, en compagnie d'Eva Gonzalès, ils forment un « trio », passant la majorité de leur temps ensemble, à Paris comme en Normandie, peignant et gravant côte-à-côte, signant des lettres à trois, comme cette carte de bonne année destinée à Emmanuel Gonzalès (Fig. LXXXII.), dans laquelle ils écrivent :

« Bonne année,
Nous n'avons pas besoin par la main qu'on nous traîne, pour venir, ce matin, apporter votre étrenne : que ce melon confit, plus doux que l'aloës, soit léger à votre estomac, cher Gonzalès. Eva – Jeanne – Henry ».

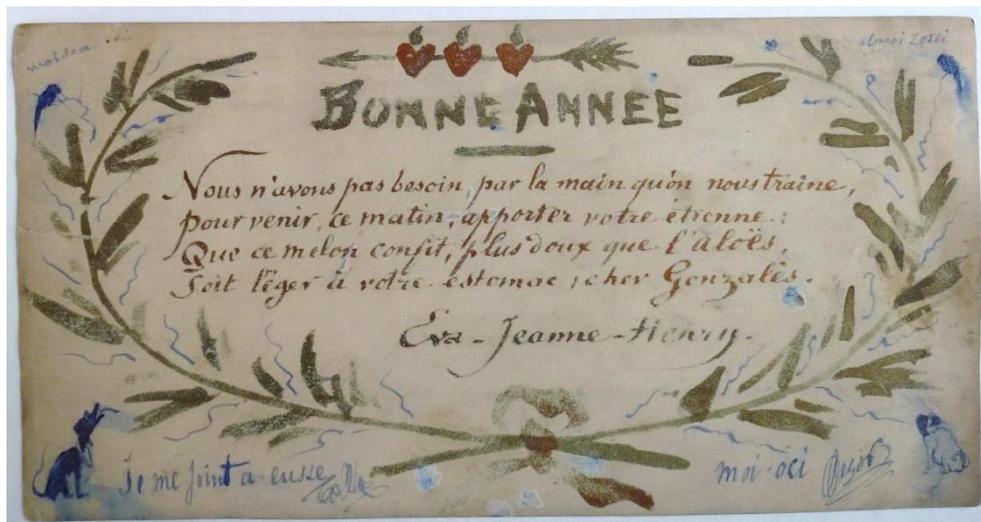


Fig. LXXXII. Carte de bonne année de Henri Guérard et de Jeanne et Eva Gonzalès à Emmanuel Gonzalès. Source : Fondation Custodia, Paris.

¹⁴⁰⁵ Ibidem.

Ce trio se brise à la mort d'Eva Gonzalès. Jeanne Gonzalès occupe dès lors une place importante dans la vie de Guérard. Elle le soutient dans son deuil, devient la mère de son enfant et sa seconde épouse. Aussi devient-elle une figure tout aussi importante dans son œuvre qu'Eva Gonzalès l'avait été. Guérard peint à l'aquarelle et à la gouache un *Portrait de Jeanne Gonzalès*¹⁴⁰⁶. Dans un camaïeu d'oranger et de rouge, la jeune femme pose de trois-quarts, porte un chemisier à rayures et un chapeau tellement imposant qu'il est presque à lui seul le sujet de l'œuvre. Ce chapeau est également présent dans l'estampe *La dame au chapeau blanc*¹⁴⁰⁷. Jeanne Gonzalès y est représentée davantage de profil, portant sur son nez de petites lunettes. Nous la retrouvons peignant en extérieur sur son chevalet dans *Au jardin* (Fig. 56.), estampe en couleur évoquée dans une précédente partie. Il ne nous surprendrait guère que Jeanne Gonzalès soit également *La femme à l'éventail*¹⁴⁰⁸, xylographie très connue du graveur, dans laquelle le visage d'une jeune femme chapeauté apparaît derrière un grand éventail sur lequel figurent de petits personnages. Est-elle, enfin, cette jeune femme aux longs cheveux bruns lâchés dans *Tête d'étude*¹⁴⁰⁹ ? L'hypothèse est plausible, ce profil ressemblant énormément au *Portrait de Jeanne Gonzalès* évoqué quelques lignes plus tôt.

La cadette continue donc à consacrer sa vie à sa sœur, en élevant son enfant et en conservant soigneusement ses œuvres et les objets qui lui ont appartenu. En 1889, à la mort de son père, Jeanne Gonzalès hérite de ses biens, comme de l'*Autoportrait* (Cat. 41.) d'Eva Gonzalès, qu'Emmanuel Gonzalès avait acquis en 1885, et qui combine les traits des visages de ses deux filles.

Henri Guérard meurt le 24 mars 1897 en son domicile parisien¹⁴¹⁰. *Le Temps* écrit trois jours plus tard :

« Nous apprenons avec un vif regret la mort prématurée de [...] Henri Guérard. [...] Guérard était un des maîtres de l'eau-forte. Il a gravé pour la *Gazette des Beaux-Arts*, pour l'*Art chinois* et l'*Art japonais* de M. Gonse, des centaines et des centaines de planches d'une puissance de rendu singulière et d'une exécution aussi personnelle que serrée. [...] [La mort] l'a fauché, à l'âge de cinquante et un ans, en pleine maturité, en pleine production, en pleine vie »¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁶ Fig. 74. Henri Guérard, *Portrait de Jeanne Gonzalès*, œuvre non datée. Annexes, p. 191.

¹⁴⁰⁷ Fig. 57. Henri Guérard, *La dame au chapeau blanc* (4^e état), 1885. Annexes, p. 174.

¹⁴⁰⁸ Fig. 58. Henri Guérard, *La femme à l'éventail*, 1885. Annexes, p. 175.

¹⁴⁰⁹ Fig. 71. Henri Guérard, *Tête d'étude* (2^e état), 1890. Annexes, p. 188.

¹⁴¹⁰ Acte de décès de Henri Guérard, 24 mars 1897. Annexes, p. 616-617.

¹⁴¹¹ « Nécrologie », *Le Temps*, 27 mars 1897, p. 3.

Comme l'indique un carton annonçant les obsèques de l'artiste, conservé à la Fondation Custodia¹⁴¹², celles-ci ont lieu le samedi 27 mars en l'église Notre-Dame-de-Lorette, suivies de son inhumation dans le caveau familial du cimetière de Montmartre.

À sa mort, Jeanne Gonzalès devient non seulement la propriétaire des œuvres de sa sœur, mais aussi de celles de son époux. Se retirant elle-même des événements artistiques, après sa dernière participation au Salon de 1898, elle conserve alors ces toiles et gravures loin du public et des expositions. Ceci explique pourquoi l'art d'Eva Gonzalès ne se fait que trop rare sur la scène artistique de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.

Ce n'est qu'au Salon d'automne de 1907 que son art réapparaît au public. Alors âgé de vingt-quatre ans, il se peut que Jean-Raimond Guérard soit intervenu dans ce retour de l'œuvre de sa mère sur le devant de la scène. Car ce n'est pas une ou deux toiles d'Eva Gonzalès que les visiteurs de l'exposition peuvent voir du 1^{er} au 22 octobre 1907 au Grand-Palais, mais une rétrospective comprenant une quinzaine d'œuvres de l'artiste, la plupart prêtée par sa sœur et son fils. Le journal *Le Temps* du 30 septembre 1907 nous fait part de cet événement artistique :

« L'exposition annuelle du Salon d'automne s'ouvrira demain lundi au public par l'obligatoire vernissage où l'on ne vernit plus, mais où les invités se pressent en foule. Cette exposition tirera un particulier intérêt de ses rétrospectives, aussi nombreuses que variées : [...] rétrospective de Cézanne, de Berthe Morisot et d'Eva Gonzalès »¹⁴¹³.

Le public peut y voir des œuvres majeures de l'artiste, telles que *Les Oseraies (Ferme en Brie)* (Cat. 31.), exposé au Salon des Refusés de 1873, *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), mais aussi les pastels *La demoiselle d'honneur* (Cat. 69.) et *Sous le berceau (Honfleur)* (Cat. 75.). Achetée par un certain Sauvage en 1885, *La Lecture au jardin* (Cat. 82.) devient propriété de Jeanne Guérard-Gonzalès à la suite de cette exposition.

En 1908, l'œuvre d'Eva Gonzalès est présentée une nouvelle fois aux côtés de celle de Berthe Morisot (et le sera à de nombreuses reprises), pour une exposition en hommage aux femmes peintres du XVIII^e siècle, organisée par le club féminin Le Lyceum, au 28 rue de la Bienfaisance à Paris, comme l'évoque *Le Temps* du 26 février 1908 :

¹⁴¹² Carton annonçant les obsèques de Henri Guérard, 27 mars 1897. Annexes, p. 618.

¹⁴¹³ « Faits divers, Le Salon d'automne », *Le Temps*, 30 septembre 1907, p. 3.

« Le dix-neuvième siècle n'est pas oublié dans cette exposition. Constance Mayer pour la période impériale, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Eva Gonzalès pour la période la plus rapprochée de la nôtre, offrent de l'art féminin une image singulièrement différente des Vigée-Lebrun, des Marguerite Gérard, des Labille-Guiard et des Marie Capet. Cette image n'en est pas moins curieuse et d'une saveur non moins originale »¹⁴¹⁴.

C'est dans cette veine d'expositions « d'art féminin » que Jeanne Guérard-Gonzalès, mais surtout Jean-Raimond Guérard – car nous pensons fortement que ce dernier est à l'origine de cette nouvelle postérité qu'il offre à l'art de sa défunte mère – choisissent de montrer, du moins de rappeler l'œuvre d'Eva Gonzalès. Celle-ci voyage à l'étranger, et se fait particulièrement connaître à Vienne. En 1910, elle est présente à l'exposition « Die Kunst der Frau »¹⁴¹⁵, consacrée à l'art féminin, et en 1912 à une exposition organisée par une association d'artistes-femmes dans les salles de la Sécession, comme en témoigne la *Gazette des Beaux-Arts* :

« Une association d'artistes-femmes, récemment constituée sous la présidence d'une excellente artiste peintre, Mme Brand-Kriehammer, a fait des débuts éclatants avec une intéressante exposition d'art féminin dans les salles de la Sécession. [...] Si Rosa Bonheur ne pouvait guère être appréciée sur la vue d'un unique ouvrage, en revanche Eva Gonzalès et Berthe Morisot figuraient ici bien à leur plus grand avantage »¹⁴¹⁶.

Son œuvre voyage également, entre 1914 et 1922, à Copenhague, Stockholm et Oslo, où l'huile sur toile *La convalescente*, aussi appelée *La jeune fille en blanc*¹⁴¹⁷, est présentée lors d'expositions consacrées à l'art français du XIX^e siècle¹⁴¹⁸.

Depuis l'exposition rétrospective de janvier 1885, aucune autre exposition n'a été entièrement dédiée à Eva Gonzalès. Il faut attendre vingt-neuf ans pour que son œuvre soit à nouveau réunie, de mars à avril 1914, à la galerie Bernheim-Jeune, au 15, rue Richepanse, à Paris. Arsène Alexandre, dans *Le Figaro* du 6 avril 1914, consacre sa rubrique « La Vie artistique » à cette exposition : « Aussi est-ce une excellente idée, dit-il, que d'avoir réuni à la galerie Bernheim les témoignages de la délicate passion que cette artiste apportait dans son labeur »¹⁴¹⁹. Robert Hénard, dans *La Renaissance*, ne cache pas non plus son intérêt pour cette

¹⁴¹⁴ « Au jour le jour, Choses d'art », *Le Temps*, 26 février 1908.

¹⁴¹⁵ Y étaient exposées cinq œuvres d'Eva Gonzalès : *L'Indolence* (Cat. 26.), *Les Oseraies (Ferme en Brie)* (Cat. 31.), *En bateau* (Cat. 47.) et *La promenade à âne* (Cat. 84.), toutes prêtées pour l'occasion par la famille. En 1911, le Kunsthistorisches Museum de Vienne achète *Les Oseraies (Ferme en Brie)*.

¹⁴¹⁶ *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-juin 1912, p. 82.

¹⁴¹⁷ Cat. 65. Eva Gonzalès, *La convalescente, Jeune fille en blanc*, vers 1877-1878. Annexes, p. 88.

¹⁴¹⁸ Du 15 mai au 30 juin 1914, « Malerkunst Fradet 19nde Aarhundrede », Statens Museum for Kunst, Copenhague / Du 28 février au 18 mars 1922, « Föreningen Fransk Kunst », Stockholm, Copenhague, Oslo.

¹⁴¹⁹ Arsène ALEXANDRE, « La Vie artistique, Exposition Eva Gonzalès », *Le Figaro*, 6 avril 1914, p. 2.

manifestation : « C'est une fort intéressante exposition, un ensemble peu nombreux mais délicat d'œuvres d'une artiste dont le talent fut de charme, de douceur, de volonté et d'originalité »¹⁴²⁰. Une trentaine de tableaux y sont présentés. Cette exposition fait écho à celle de Berthe Morisot, organisée dans les mêmes semaines à la galerie Manzi. Raymond Bouyer en fait la remarque dans le *Bulletin de l'art ancien et moderne* du 11 avril 1914 : « Eva Gonzalès (Galerie Bernheim-Jeune) et Berthe Morisot (Galerie Manzi) : Deux exquises rétrospectives, qui nous proposent parallèlement une définition de la véritable peinture féminine. [...] Heureuse et discrète résurrection de deux talents essentiellement féminins, de deux sincères admiratrices de Manet »¹⁴²¹. Pour l'occasion, l'État prête à la galerie Bernheim-Jeune le pastel *La Nichée* (Cat. 40.), acheté avant la vente de 1885, et conservé, dès lors, au Musée du Luxembourg. Comme pour *La lecture au jardin* (Cat. 82.) en 1907, *La femme en rose* (Cat. 70.), vendue vingt-neuf ans auparavant, revient à Jeanne Guérard-Gonzalès après cette rétrospective.

Gardienne des œuvres et des objets de sa sœur et de son époux, Jeanne Guérard-Gonzalès meurt le 31 octobre 1924¹⁴²², au château de Coubloust, à Vicq-sur-Nahon, dans l'Indre, où son neveu et fils adoptif Jean-Raimond Guérard réside¹⁴²³ avec sa première épouse Marie-Antoinette Raguin¹⁴²⁴. *Le Matin* du 4 novembre 1924 annonce la mort de l'artiste dans sa rubrique « Aujourd'hui – Deuils » :

« On apprend la mort de Mme Henri Guérard, née Jeanne Gonzalès, artiste peintre, décédée subitement chez ses enfants, à Coubloup (Vicq-sur-Nahon, Indre), veuve de l'aquafortiste Henri Guérard, fille d'Emmanuel Gonzalès, président de la Société des gens de lettres, sœur du peintre Eva Gonzalès. Obsèques à Paris, jeudi 6 courant, à midi précis, église Notre-Dame-de-Lorette. »¹⁴²⁵.

Le Bulletin de la vie artistique en fait de même quelques jours plus tard : « Devenue Mme Henri Guérard après la mort de sa sœur Eva, Jeanne Gonzalès s'adonnait, elle aussi, à la

¹⁴²⁰ Robert HENARD, « Les expositions », *La Renaissance*, 4 avril 1914, p. 24-25.

¹⁴²¹ Raymond BOUYER, « Expositions et concours », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, n°620, 11 avril 1914.

¹⁴²² Marie-Caroline SAINSAULIEU, Jacques DE MONS, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude critique et Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 20.

¹⁴²³ Cette localité apparaît en effet sur les lettres que Jean-Raimond Guérard envoie à Claude Roger-Marx dans les années 1930. Nous ne pouvons malheureusement savoir s'ils ont réellement vécu dans ce château, ou si Jeanne Gonzalès y est seulement décédée.

¹⁴²⁴ Jean-Raimond Guérard et Marie-Antoinette Raguin se sont mariés dans le 9^e arrondissement de Paris, le 28 avril 1919. Information provenant de l'acte de naissance de Jean-Raimond Guérard, 19 avril 1883 (notes dans la marge). Annexes, p. 608-609.

¹⁴²⁵ « Aujourd'hui – Deuils », *Le Matin*, 4 novembre 1924, p. 2.

peinture. [...]. Elle vient de mourir à Coubloup (Vicq-sur-Nahon, Indre). Ses obsèques ont eu lieu à Paris. »¹⁴²⁶.

À sa mort, Jean-Raimond Guérard hérite des œuvres de sa mère, de son père, mais également de Jeanne Guérard-Gonzalès, cette tante qui l'a élevé comme son propre enfant, tout en lui inculquant les souvenirs de sa défunte mère. Jean-Raimond Guérard ne cesse, dès lors, d'entretenir cet amour et cette mémoire. À quarante-et-un ans, il devient le promoteur des œuvres de ces trois artistes et, pour les faire davantage connaître du public, pour assurer leur postérité, n'hésite pas à s'en séparer et à faire des dons de leurs œuvres. Le 13 février 1925, il donne ainsi une quarantaine d'estampes de son père au Département des Estampes de la BnF. Pour l'œuvre de sa mère, c'est certainement grâce au don de la toile *Une Loge aux Italiens* (Cat. 43.), au Musée du Louvre en 1927, que Jean-Raimond Guérard inscrit Eva Gonzalès dans la liste des artistes reconnus de la seconde moitié du XIX^e siècle, et des femmes artistes qui ont marqué cette époque, à l'instar de Berthe Morisot et de Mary Cassatt. Cette œuvre est conservée au Musée du Louvre de 1927 à 1955, puis au Musée de Nice de 1955 à 1957, installée au Jeu de Paume de 1957 à 1986, avant d'être affectée au Musée d'Orsay, où elle est toujours exposée actuellement.

Dans les années 1930, Jean-Raimond Guérard poursuit sa tâche de promouvoir et de faire redécouvrir l'œuvre d'Eva Gonzalès. Du 20 juin au 9 juillet 1932, il organise une nouvelle rétrospective à la Galerie Bernheim, et y expose encore une trentaine d'œuvres : huiles sur toiles, pastels, portraits, scènes de genre, paysages et natures mortes, témoignant des multiples talents de l'artiste. Camille Mauclair écrit au sujet de cet évènement artistique dans *Le Figaro* :

« On a réuni discrètement, à la galerie Marcel Bernheim, une trentaine de ses œuvres. [...] Son nom reste lié à celui du grand peintre qui fut l'idole de sa vie artistique (Manet). Mais son œuvre est oubliée, comme, fort injustement, celle de son mari. Le Louvre, pourtant, a acquis d'elle un tableau, *La Loge aux Italiens*, et un pastel, *La Toilette*. L'idée est délicate d'avoir, au moment de la triomphante exposition de l'Orangerie, rappelé le souvenir d'Eva Gonzalès »¹⁴²⁷.

L'évènement artistique auquel Camille Mauclair fait référence dans son article est l'exposition « Manet, 1832-1883 », organisée au Musée de l'Orangerie entre juin et septembre

¹⁴²⁶ « Les disparus », *Le Bulletin de la vie artistique*, 15 novembre 1924, Paris, Bernheim-Jeune, 1919-1926, p. 499.

¹⁴²⁷ Camille MAUCLAIR, « Courrier des arts, Eva Gonzalès », *Le Figaro*, 28 juin 1932, p. 5.

1932, pour célébrer le centenaire de la naissance du peintre. Dans sa rubrique du 19 juillet 1932, le journaliste nous fait part du triomphe de cette exposition : « L'exposition de l'Orangerie est un très grand succès matériel et moral : et ce n'est point sans plaisir ni fierté qu'on a pu apprendre que, dans la seule après-midi du 14 juillet, où l'entrée était gratuite, quatre mille visiteurs étaient venus. C'est très significatif »¹⁴²⁸.

L'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès chez Marcel Bernheim entre juin et juillet 1932 a donc été purement réfléchie par Jean-Raimond Guérard et les propriétaires de la galerie. Ils peuvent ainsi profiter de cette exposition sur Manet, évènement artistique de l'année, et rebondir sur son succès pour montrer l'œuvre de son unique élève.

Dans les années à venir, pour défendre et faire revivre l'œuvre de ses trois parents, Guérard a le soutien et l'aide d'un ami de longue date, Claude Roger-Marx¹⁴²⁹. Celui-ci se fait connaître dans l'entre-deux-guerres par ses comédies créées pour le Théâtre des Arts, le studio des Champs-Élysées ou encore la Comédie-Française. Ce n'est qu'à partir des années 1930 qu'il commence à s'intéresser à l'histoire de l'art, et à envisager l'écriture d'un livre portant sur les peintres-graveurs des XIX^e et XX^e siècles. La correspondance qu'il entretient alors avec Jean-Raimond Guérard, disponible aujourd'hui dans le fonds d'archives de Claude Roger-Marx à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, nous permet de comprendre les travaux de l'écrivain, portant aussi bien sur Henri Guérard, qu'Eva Gonzalès ou que Jeanne Gonzalès, entrepris en collaboration avec le fils de ces artistes.

Les lettres de Jean-Raimond Guérard, datées des années 1938-1939, évoquent ainsi l'ouvrage *La gravure originale en France, de Manet à nos jours*¹⁴³⁰, que Claude Roger-Marx publie chez Hypérion en 1939. Pour la réalisation de ce recueil, Guérard accepte de prêter à l'auteur le cuivre du *Christ aux Anges* de Manet, faisant partie de l'héritage familial : « *Comme Manet me semble un des peintres qui s'est le plus montré "peintre" dans son œuvre gravée, votre intention de reproduire le Christ aux Anges n'est pas pour m'étonner, et c'est très volontiers que je mettrai le cuivre que je possède à votre disposition* »¹⁴³¹. Ces lettres témoignent de son inquiétude à l'idée d'utiliser à nouveau ce cuivre, auquel il semble très attaché, pour des

¹⁴²⁸ Camille MAUCLAIR, « Courrier des arts, La saine gloire de Manet », *Le Figaro*, 19 juillet 1932, p. 5.

¹⁴²⁹ Introduction, p. 20 / *Critiques d'art et collectionneurs. Roger Marx et Claude Roger-Marx (1859-1977)*, catalogue de l'exposition « Critiques et collectionneurs d'art Roger Marx et Claude Roger-Marx (1859-1977) », INHA, du 11 mai au 9 juillet 2006, Paris, INHA, 2006.

¹⁴³⁰ Claude ROGER-MARX, *La gravure originale en France, de Manet à nos jours*, Paris, Hypérion, 1939.

¹⁴³¹ Lettre 52. Jean-Raimond Guérard à Claude Roger-Marx, 6 janvier 1938. Correspondance, p. 125.

impressions. Jean-Raimond Guérard se montre également reconnaissant, et remercie Claude Roger-Marx de l'intérêt qu'il porte dans son ouvrage à la gravure de Henri Guérard : « *Je suis très touché de votre intention de dédicace à mon père, en même temps qu'à Bracquemond et je vous remercie de l'exemplaire que vous avez bien voulu déposer rue de Courcelles, à mon intention* »¹⁴³². La fin de cette lettre, datée du 27 novembre 1939, mentionne les troubles de la Seconde Guerre Mondiale, qui séparent les deux amis pendant dix ans. D'origine juive, Roger-Marx se réfugie à Marseille en 1941, puis dans l'Isère en 1943. En février 1944, il perd son fils, Denis, exécuté par la Gestapo. Ce n'est qu'en 1949 qu'il retrouve Jean-Raimond Guérard : « *J'aurais dû vous répondre aussitôt, j'aurais voulu vous devancer dans l'envoi de vœux amicaux et vous dire le plaisir que j'ai que nous nous soyons retrouvés après tant d'années et d'événements qui nous séparaient* »¹⁴³³, lui écrit-il.

Se vouant désormais uniquement à la critique et à l'histoire de l'art, Claude Roger-Marx souhaite écrire un ouvrage sur Eva Gonzalès, en collaboration avec son fils. Ce dernier prend en main l'étude matérielle du livre, et assure de donner la documentation nécessaire à Roger-Marx : « *Pour la documentation, j'ai le gros registre que je vous ai montré et sur lequel je relèverai les faits, dates, etc qui vous serviront seulement de points de repère* »¹⁴³⁴. Mais les renseignements les plus importants, comme il le dit lui-même, proviennent probablement des lettres d'Édouard Manet, qu'il a pris soin de confier, pendant la guerre, à une femme qui a su les mettre en sûreté. Guérard montre une nouvelle fois qu'il tient énormément aux gravures de Manet dont il a hérité : « *Ce à quoi je tiens, c'est à ne pas me dessaisir de gravures de Manet que je n'aurais pas en double ; puisque j'envisage de laisser la collection de Manet au Cabinet des Estampes, je ne voudrais pas l'amoinrir* »¹⁴³⁵. Ces lettres de 1949-1950, évoquant l'ouvrage de Claude Roger-Marx sur Eva Gonzalès¹⁴³⁶, montrent comment Jean-Raimond Guérard supervise tout ce qui touche à l'œuvre de sa mère, jusqu'à l'emplacement des reproductions, leurs dimensions, mais aussi la taille de la police de caractères. Même s'il dit dans la lettre du 10 mars 1950 : « *Je joue, vis-à-vis de vous, le rôle de la servante de Molière vis-à-vis de son maître* »¹⁴³⁷, il ne laisse pas le choix à Claude Roger-Marx, et ses remarques ou suggestions s'apparentent plutôt à des directives : « *Au verso, je me permets quelques remarques [...]. La troisième représente peut-être de ma part un peu de*

¹⁴³² Lettre 53. Jean-Raimond Guérard à Claude Roger-Marx, 27 novembre 1939. Correspondance, p. 126.

¹⁴³³ Lettre 54. Jean-Raimond Guérard à Claude Roger-Marx, 14 janvier 1949. Correspondance, p. 127-128.

¹⁴³⁴ *Ibidem.*

¹⁴³⁵ *Ibidem.*

¹⁴³⁶ Claude ROGER-MARX, *Eva Gonzalès, op. cit.*

¹⁴³⁷ Lettre 55. Jean-Raimond Guérard à Claude Roger-Marx, 10 mars 1950. Correspondance, p. 129.

susceptibilité, mais je ne pense pas que la modification demandée puisse nuire à votre texte
»¹⁴³⁸.

L'ouvrage de Claude Roger-Marx, *Eva Gonzalès*, publié aux Éditions de Neuilly en 1950, est, comme nous l'avons démontré dans l'introduction de notre thèse, l'un des deux seuls ouvrages consacrés jusqu'ici à cette artiste¹⁴³⁹. Il est paru juste après la quatrième rétrospective des œuvres de la jeune femme organisée à la galerie Daber à Paris, du 10 mars au 1^{er} avril 1950. Jean Dragon écrit, dans *Nice Matin* du 3 juin 1951, au sujet de cette publication :

« Aux beaux livres dont il a déjà doté l'histoire de l'art, vient s'ajouter un ouvrage sur une artiste méconnue, Eva Gonzalès [...]. Bien que deux de ses toiles, *Une Loge aux Italiens* et *La Nichée*, soient au Louvre, son œuvre est quasi inconnue. Restée dans sa famille, confidentielle, elle est d'ailleurs beaucoup trop restreinte pour intéresser la spéculation avec profit. Ignorée du public, du commerce, de la critique, il fallait le livre de Claude Roger-Marx pour qu'elle fut mise à la place qu'elle mérite »¹⁴⁴⁰.

Nous avons pu tirer d'autres renseignements de cette correspondance, comme le fait que dans les années 1950, Jean-Raimond Guérard se rend toujours dans la villa familiale des Gonzalès, au 27, boulevard des Bas-Moulins, à Monte-Carlo, ou bien descend à l'hôtel Bristol de Monaco. Attaché à ses origines monégasques, il organise, du 3 au 23 mars 1952, au Sporting de Monaco, une importante exposition des œuvres de sa mère, et est également présent, deux ans plus tard, à l'inauguration du buste de son grand-père dans les jardins Saint-Martin. C'est d'ailleurs depuis la Principauté que Jean-Raimond Guérard envoie, le 17 avril 1954, une lettre de remerciements à Claude Roger-Marx pour l'écriture de la préface du catalogue de l'exposition *Jeanne Gonzalès* à la galerie Tédesco à Paris, en 1954 :

« Je vous retourne le texte de votre préface que j'ai lue avec émotion. Cette émotion, que nous partageons, ne sera peut-être pas aussi complètement ressentie par la totalité des visiteurs de l'exposition, mais par une partie d'entre eux et les autres seront ainsi avertis de ce qu'ils ignorent [...]. Ma femme a été aussi touchée que moi par votre évocation de ma tante où, comme vous le dites, vous avez joint la critique au souvenir »¹⁴⁴¹.

Quarante-quatre peintures et dessins de Jeanne Gonzalès sont exposés au public, quarante-deux ans après sa dernière participation à l'exposition de la Société Internationale

¹⁴³⁸ *Ibidem*.

¹⁴³⁹ Introduction, p. 19-20.

¹⁴⁴⁰ Jean DRAGON, « Chez le libraire, Eva Gonzalès par Claude Roger-Marx », *Nice Matin*, 3 juin 1951.

¹⁴⁴¹ Lettre 57. Jean-Raimond Guérard à Claude Roger-Marx, 17 avril 1954. Correspondance, p. 131.

d'Aquarellistes, en 1912. Jean-Raimond Guérard fait donc la promotion de l'œuvre de ses parents, mais n'en oublie pas pour autant celle de sa tante, et mère adoptive, trop longtemps cachée aux yeux du public. Grâce à cette exposition, il l'a fait revivre et la met au premier plan.

En 1959, à la galerie Daber à Paris, il organise la dernière grande exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès. Trente-sept huiles sur toile, pastels et autres fusains y sont montrés, tel que l'*Enfant de Troupe* (Cat. 13.), exposé au Salon de 1870, puis acheté par l'État, et que Jean-Raimond Guérard a pu voir à la mairie de Villeneuve-sur-Lot. Soucieux de l'état dans lequel il a trouvé l'œuvre, qui a souffert des troubles de la guerre et de la Libération, il écrit au maire de la ville, M. Raphaël Leygues, pour lui faire part de ses intentions de la restaurer, à ses frais (alors qu'il n'en est pas propriétaire), afin de l'exposer à la rétrospective :

« *J'organise à la galerie Daber, 103 boulevard Haussmann, à Paris, pour le 21 mai prochain, une exposition d'œuvres d'Eva Gonzalès. Cette exposition aura une durée de trois semaines environ. Si vous consentiez à vous priver du tableau pendant ces quelques semaines et à vous charger de l'expédition, je le ferais réparer et remettre en état, à mes frais, par mon ami Goulinat, chef de l'atelier de restauration du musée du Louvre. La présence du tableau à l'exposition présenterait de l'intérêt, car le tableau est peu connu* »¹⁴⁴².

Il précise dans une seconde lettre, datée du 1^{er} mai 1959¹⁴⁴³, que la véritable restauration de l'œuvre ne se ferait qu'après l'exposition¹⁴⁴⁴. L'*Enfant de troupe* serait alors rentoilé et restauré de façon sérieuse et durable. Mais le fils de l'artiste ne s'est pas rendu compte de l'importance du travail qui doit être fait sur le tableau, et ce n'est qu'au mois de novembre 1959 qu'il est rendu à la ville de Villeneuve-sur-Lot. Navré de ce retard, il écrit : « *Tout en regrettant le retard apporté au retour du tableau d'Eva Gonzalès, je suis heureux que le prêt de l'œuvre ait été l'occasion d'une restauration plus importante qu'on aurait pu le supposer, et sans laquelle, dans un temps indéterminé, le pire était à craindre* »¹⁴⁴⁵. Jean-Raimond Guérard tient ainsi à prendre soin des œuvres de sa défunte mère, même de celles qui ne lui appartiennent pas, et à les exposer au public de la meilleure manière possible. Dans sa lettre datée du 8 septembre 1959, il assure Raphaël Leygues de l'intérêt que le public a porté au

¹⁴⁴² Lettres 58. Jean-Raimond Guérard à Raphaël Leygues, 29 mars 1959. Correspondance, p. 132.

¹⁴⁴³ Lettres 59. Jean-Raimond Guérard à Raphaël Leygues, 1^{er} mai 1959. Correspondance, p. 133.

¹⁴⁴⁴ Le tableau avait essuyé un coup de feu, perçant la toile à l'emplacement d'une jambe de l'enfant. Les résidus glissés entre le châssis et la toile menaçaient cette dernière de déchirure. En outre, une restauration provisoire de l'œuvre fut faite avant l'exposition.

¹⁴⁴⁵ Lettres 61. Jean-Raimond Guérard à Raphaël Leygues, 19 octobre 1959. Correspondance, p. 135.

tableau : « *Je vous remercie vivement de ce prêt et je peux vous dire que le tableau l'Enfant de troupe, peu connu, a eu un succès mérité* »¹⁴⁴⁶.

Claude Roger-Marx est une nouvelle fois l'auteur de la préface du catalogue de cette exposition, qui se tient à la galerie Daber, du 28 mai au 13 juin 1959. Il y écrit :

« À ces murs, une première exposition, voici neuf ans, avait permis déjà de situer à son plan cette isolée, préservée de la spéculation, mais dont la gloire avait quelque peu souffert de rester confidentielle, le Louvre ne possédant d'elle que la *Loge aux Italiens* et *La Nichée*, et la majeure partie de l'œuvre demeurant jalousement conservée par son fils Jean Guérard. La rétrospective actuelle, grâce à ce dernier, dépasse en portée et en nombre, dans une galerie agrandie, celle de 1950 »¹⁴⁴⁷.

Chroniqueur au *Figaro littéraire*, il tient les mêmes propos lors de la fermeture de l'exposition : « Le nom de Gonzalès était resté plus confidentiel, son fils ayant conservé jalousement l'essentiel de l'œuvre. Grâce à lui, nous pouvons revoir aujourd'hui [...] les charmantes intimités au pastel des années ultimes [...] et nombre de petits paysages et natures mortes qui n'avaient guère été montrés depuis la rétrospective de 1885 »¹⁴⁴⁸. Nous ne donnons pas raison à Claude Roger-Marx pour ces derniers propos. En aucun cas le fils de l'artiste n'a tenté de « conserver jalousement l'essentiel de l'œuvre » de sa mère. Cette partie a en effet démontré que Jean-Raimond Guérard était à l'origine de la renaissance de l'œuvre d'Eva Gonzalès dans la première moitié du XX^e siècle, et c'est sans nul doute grâce à son implication que l'art de cette artiste est aujourd'hui connu et exposé à travers le monde¹⁴⁴⁹, lors d'expositions consacrées aux impressionnistes¹⁴⁵⁰ ou aux femmes artistes¹⁴⁵¹.

¹⁴⁴⁶ Lettres 60. Jean-Raimond Guérard à Raphaël Leygues, 8 septembre 1959. Correspondance, p. 134.

¹⁴⁴⁷ Claude ROGER-MARX, préface du catalogue de l'exposition *Eva Gonzalès* à la galerie Daber du 28 mai au 13 juin 1959, Paris, Galerie Daber, 1959.

¹⁴⁴⁸ Claude ROGER-MARX, *Le Figaro littéraire*, samedi 13 juin 1959.

¹⁴⁴⁹ Années 1960-1970 : tournée internationale des œuvres d'Eva Gonzalès. Brême (1961), San Antonio (1961), Londres (1964-1969), Vienne (1966), Floride (1971), Minneapolis (1971).

¹⁴⁵⁰ 1971, Coral Gables, Florida, Lowe Art Museum, « French Impressionists Influence American Art » / 1974, Londres, The Diploma Galleries, The Royal Academy of Arts, « Impressionism, Its Masters, Its Precursors, and its influence in Britain » / 1979-1980, Tokyo, Sunshine Museum, Osaka, Municipal Museum of Fine Arts, Fukuoka, Art Museum, « Ukiyo-E Prints and the Impressionist Painters, Meeting of the East and the West » / 1980, Paris, Daniel Malingue, « Maîtres impressionnistes et modernes » / 1983, Maastricht, Londres, Noortman & Brod, « Impressionists, an exhibition of French impressionist painting » / 1984, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, « L'Impressionnisme dans les collections romandes » / 1986, Kyoto, « The Impressionist tradition : masterpieces from the Art Institute of Chicago » / 1986, Paris, Daniel Malingue, « Maîtres impressionnistes et modernes » / 2010, Tokyo, Mitsubishi Ichigokan Museum, « Manet et le Paris moderne » / 2011, Houston, The Museum of Fine Arts, Tokyo, The National Art Center, Kyoto, Municipal Museum of Art, « Impressionist and Post-Impressionist Masterpieces from the National Gallery of Art » / 2012-2013, Paris, Musée d'Orsay, « L'impressionnisme et la mode » / 2014, Paris, Musée Marmottan, « Les Impressionnistes en privé. Cent chefs-d'œuvre de collections particulières ».

Décédé le 8 juin 1972¹⁴⁵², le don que Jean-Raimond Guérard a fait des gravures de son père en 1925 à la BnF est magistralement complété par celui que consentent ses héritiers de l'ensemble de son fonds d'atelier, y compris des matrices. Ce n'est qu'après sa mort que les œuvres faisant partie de l'héritage familial, notamment celles d'Eva Gonzalès, sont dispersées, font l'objet de dons, ou sont vendues dans diverses ventes aux enchères. La plupart sont aujourd'hui conservées dans des collections particulières.

Le deuil de Henri Guérard et de Jeanne Gonzalès a permis de faire revivre l'art d'Eva Gonzalès, une artiste disparue trop tôt, de le montrer au plus grand nombre, de lui rendre hommage et de saluer sa mémoire. Pour surmonter les différentes phases de leur travail de deuil, tous deux ont décidé de jouer sur différents tableaux : l'insertion de détails des œuvres de l'artiste dans leurs propres toiles et gravures, les sujets intimistes et mélancoliques comme reflets de leurs sentiments, l'exposition au monde de l'art d'Eva Gonzalès, et enfin la collection et conservation méticuleuse de ses œuvres au sein du domicile familial. Grâce au travail de mémoire entretenu par son père et sa tante, le fils unique d'Eva Gonzalès, Jean-Raimond Guérard, demeure relié à sa mère par ses œuvres, ses objets, ses vêtements, et connaît son visage à travers ses portraits et photographies. Des dispositions qui lui permettent de jouer un rôle primordial dans la postérité des œuvres de cette femme artiste, une situation d'autant plus émouvante qu'il ne l'a connue que quelques jours.

¹⁴⁵¹ 1972, Winston-Salem, NC, Salem Fine Arts Center, Raleigh, North Carolina, Museum of Art, « A historical survey of works by women artists » / 1976-1977, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Austin, The University of Texas, Pittsburg, Museum of Art, Carnegie Institute, New York, The Brooklyn Museum, « Women artists » / 1981-1982, Mont-de-Marsan, Donjon Lacataye, « La femme artiste, d'Elisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur » / 1983, Nagoya, Musée préfectoral d'Aichi, Tokyo, Takashimaya Art Gallery, Osaka, Takashimaya Art Gallery, Utsunomiya, Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Kumamoto, Musée préfectoral des Beaux-Arts de Kumamoto, « Six femmes peintres » / 1993, Paris, Musée Marmottan, « Eva Gonzalès, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Marie Bracquemond, les femmes impressionnistes » / 2008, Francfort, Schirn Kunsthalle, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, The Fine Arts Museum, « Les femmes impressionnistes, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond » / 2016, Vernon, Musée, Exposition « Portraits de femmes » dans le cadre du festival Normandie impressionniste 2016.

¹⁴⁵² Acte de décès de Jean-Raimond Guérard, mairie du 17^e arrondissement de Paris.

Conclusion

Étudier Eva Gonzalès à travers l'œuvre, le parcours et les écrits de personnalités qu'elle a connues personnellement ou non, nous a permis de découvrir différentes facettes de la jeune femme et de l'artiste.

Issue d'un milieu éclectique et littéraire de la bourgeoisie parisienne, Eva Gonzalès grandit auprès d'un père écrivain, Emmanuel Gonzalès, et d'une mère cantatrice et musicienne, Céline Ragut, des parents ouverts aux arts et aux lettres, qui pousseront leurs filles dans la voie artistique. Dès leur plus jeune âge, Eva et sa sœur Jeanne côtoient les grands noms de la littérature, de la musique et de l'art grâce aux relations de leurs parents. De même, elles évoluent dans un milieu privilégié, marqué par l'éducation maternelle, la religion, l'apprentissage des arts d'agrément, les bals, les sorties au théâtre, les réceptions mondaines et les villégiatures à la campagne ou au bord de la mer.

Eva Gonzalès est une sœur aimante, attentionnée et influente. Sa cadette, Jeanne, devient son modèle favori, et grandit à travers les portraits que sa sœur fait d'elle. Lui donnant à son tour le goût de l'art, Jeanne Gonzalès devient elle-même peintre et aquarelliste, prend à son compte les sujets chers à sa sœur, mais ne connaît malheureusement pas son succès. Elle n'éprouve pourtant aucune jalousie à l'égard de son aînée, si bien qu'après la mort de celle-ci, elle se présente au Salon comme son élève. Tel un double, un reflet dans un miroir, Eva Gonzalès se rêve à travers la beauté de Jeanne qui, après sa mort, prendra sa place auprès de son fils et de son époux.

Épouse aimante et passionnée d'un peintre-graveur de talent, Henri Guérard, qu'Eva Gonzalès rencontre certainement par le biais de son maître Édouard Manet, ami du graveur, tout les oppose. La jeune femme, d'une nature timide et réservée, s'ouvre pourtant aux côtés du turbulent et fantaisiste Guérard. Les lettres qu'elle lui écrit témoignent de la passion qu'elle lui voue. Et là où d'autres femmes abandonnent leur carrière artistique pour se consacrer pleinement à leur foyer, Eva Gonzalès poursuit son travail, qui se trouve enrichi au contact de cet époux touche-à-tout. Excepté une représentation de son père, la jeune épouse fait de Henri Guérard son unique modèle masculin. Le graveur fantasque, quant à lui, s'apaise aux côtés d'Eva Gonzalès. Lui qui prenait un malin plaisir à représenter la mort et d'autres sujets plus surprenants les uns que les autres, voit son œuvre changer au contact de son épouse, des peintres impressionnistes qu'elle fréquente, mais aussi des peintres-graveurs amis du couple. Ses peintures et gravures s'ouvrent vers l'extérieur, vers les effets changeants du temps, mais

également vers des sujets beaucoup plus intimistes. Plaçant sa femme sur un piédestal, il se vante, lui aussi, après sa mort, d'avoir été son élève, témoignant ainsi de l'influence qu'Eva Gonzalès a eu sur son œuvre. Il reproduit dans ses gravures les toiles de sa défunte épouse et les portraits que ses amis peintres et graveurs ont faits d'elle.

Sur les conseils de son parrain, l'homme de lettres et directeur du *Siècle* Philippe Jourde, et du poète et ami de son père Théodore de Banville, Eva Gonzalès devient l'élève attentionnée et disciplinée d'un peintre académique de renom, Charles Chaplin. Ses premières œuvres, dans lesquelles des jeunes femmes sont représentées dans leurs intérieurs, vêtues de robes de satin dignes du XVIII^e siècle, attestent de l'influence de Chaplin sur le travail de son élève, lui, le peintre par excellence de la femme et le portraitiste des aristocrates. Ce premier maître devient un ami proche de la famille Gonzalès. Veillant sur l'œuvre d'Eva Gonzalès alors même que celle-ci n'est plus son élève, la jeune femme, quant à elle, garde tout au long de sa carrière le goût pour le dessin, pour la précision des contours et pour les formes bien définies appris lors de cette première formation.

Mais Eva Gonzalès est aussi une jeune femme ancrée dans l'environnement mouvant de la seconde moitié du XIX^e siècle. Attirée par l'œuvre d'un autre artiste antagoniste et avant-gardiste, Édouard Manet, elle le choisit pour second maître, chose plutôt surprenante, venant d'une jeune femme de la bourgeoisie, formée en premier lieu chez un peintre académique. L'arrivée d'Eva Gonzalès dans l'atelier de Manet suscite la jalousie de son autre protégée, Berthe Morisot, qu'il conseille, prend pour modèle, mais qui ne sera jamais son élève. Admirant la beauté espagnole de la jeune femme qu'il accueille, Manet décide de la peindre comme jamais il n'a peint Berthe Morisot, dans son statut d'artiste. Ce portrait n'est pas le seul qu'il fait de son élève. De son côté, Eva Gonzalès s'inspire de certaines toiles et de certains sujets peints par son maître pour réaliser ses premières œuvres sous son professorat. Cette relation de maître à élève se transforme, au fil des ans, et au contact de son époux Henri Guérard, en relation amicale, aussi bien avec Manet qu'avec sa femme Suzanne et son filleul Léon Leenhoff.

Tout d'abord attirée par les toiles hispanisantes de son maître, desquelles Eva Gonzalès reprend dans ses œuvres du début des années 1870 les forts contrastes d'ombre et de lumière, la jeune femme se voit peu à peu entraînée dans le tournant impressionniste par la fréquentation d'Édouard Manet et des peintres qui l'entourent, tels Monet, Renoir, Degas et

même Berthe Morisot, qui le considèrent comme le chef de file de leur peinture moderne. Eva Gonzalès les côtoie dans l'atelier du peintre, partage les mêmes pensées, la même vision de la modernité, est intéressée par leurs techniques et sujets de prédilection, qu'elle reprend à son compte dans ses propres œuvres. Alors qu'elle s'était consacrée jusqu'au milieu des années 1870 à des portraits et scènes d'intérieur, sous leur influence, Eva Gonzalès sort de son atelier pour réaliser des paysages et scènes de plein air.

Nous relevons, dès lors, une dualité dans sa peinture, qui pourrait s'apparenter à de l'indécision. Parfois, Eva Gonzalès conserve la rigueur des contours et des formes, tandis que dans d'autres toiles, elle insère des touches impressionnistes, quand elle n'en reprend pas la technique pour la scène toute entière. Ces particularités témoignent de l'influence sur son œuvre de ses deux maîtres, Charles Chaplin et Édouard Manet, desquels elle a tiré le meilleur pour réaliser ses propres toiles : « Il y avait en Mlle Eva Gonzalès la combinaison de deux natures contraires, analysées par un esprit libre et serein, qui faisait de cet amalgame inattendu sortir une originalité »¹⁴⁵³, note Edmond Bazire au sujet de la double formation artistique de la jeune femme. De même, dans le catalogue de ses œuvres en vente à l'Hôtel Drouot en février 1885, il revient longuement sur cette double influence :

« Les esthéticiens se sont plu à diviser le bagage déjà considérable d'Eva Gonzalès en deux parts, en deux manières : ils attribuent la première à l'influence de Chaplin, la seconde à l'influence de Manet. Certainement sa double éducation chez le maître du plein air et chez le maître de la grâce féminine a laissé des traces manifestes. Avec l'un, elle a contracté l'habitude d'assouplir les modelés, d'arrondir les traits et de dégrader les nuances ; avec l'autre, elle a appris la franchise d'expression, l'amour de l'air et du mouvement, l'interprétation sincère des ambiances, des reflets et des ombres. Cette beauté pleine de charmes, dont les yeux sont noyés, dont l'attitude séduit, dont les formes ondulent sous la blancheur du linge, c'est Chaplin. La vie qui l'anime, l'atmosphère où elle respire, les transparences et les perspectives, c'est Manet. S'être inspirée de ces leçons opposées, avoir uni après analyse, dans une synthèse raisonnée, ces interprétations si diverses du naturel et de la nature, avoir marié l'idéal et le réel, c'est une originalité, et je ne vois aucune audace à dire qu'Eva Gonzalès, de ces deux personnalités très tranchées, sut en tirer une troisième, la sienne. Cela n'est pas venu tout de suite ; l'élève se retrouve dans la plupart des morceaux du début ; puis, peu à peu, les tentatives d'affranchissement se manifestent, un souffle d'indépendance court, un esprit nouveau et une vision particulière se révèlent. L'ère de la maîtrise s'ouvre. L'artiste se possède enfin. Eva Gonzalès devient Eva Gonzalès »¹⁴⁵⁴.

Mais la nature discrète, réservée, docile et disciplinée d'Eva Gonzalès a raison d'elle. Indécise et hésitante quant à sa véritable position artistique, elle choisit d'exposer exclusivement son

¹⁴⁵³ Edmond BAZIRE, *Manet, op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁵⁴ *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès, op. cit.*, p. 8-9.

œuvre au Salon ou lors d'expositions officielles, plutôt que de s'associer aux impressionnistes et d'exposer à leurs côtés. Elle suit en cela le chemin de son maître Manet qui, bien que considéré comme chef de file des peintres modernes, fait le choix de ne pas montrer son œuvre lors des huit expositions impressionnistes qui s'échelonnent entre 1874 et 1886. Il préfère privilégier la réception de ses toiles au Salon afin de recevoir une reconnaissance officielle, quitte parfois à être refusé. Eva Gonzalès fait de même.

Soutenue par la critique de l'époque, le seul reproche que certains lui font est justement d'être l'élève d'Édouard Manet, cet artiste controversé qui fait souvent parlé de lui, bien malgré lui. Les peintures et pastels de son élève font néanmoins souvent l'unanimité, même quand celle-ci est refusée au Salon. Paradoxalement, bien qu'elle ne s'associe pas aux impressionnistes, l'artiste reçoit également le soutien des défenseurs et promoteurs de la peinture moderne, journalistes, critiques d'art, écrivains et marchands qui défendent depuis plusieurs années l'œuvre de son maître Manet, des peintres qui l'entourent, mais qui sont également des confrères et amis de son père Emmanuel Gonzalès. Eva Gonzalès est finalement soutenue dans les journaux et ouvrages de l'époque aussi bien par les critiques conservateurs que par les fervents défenseurs de la peinture moderne. D'autres hommes de lettres célèbres, amis de son père, qui connaissent la jeune femme depuis ses plus jeunes années, qui l'ont vue grandir, se passionner pour l'art et devenir au fil des ans une peintre et pastelliste singulière et originale, soutiennent eux aussi son œuvre dans leurs ouvrages respectifs, mais surtout dans les lettres qu'ils envoient à son père.

Enfin, femme timide, discrète voire mélancolique, Eva Gonzalès fait le choix, à la fin de sa courte existence, de se mettre en retrait du monde artistique, du mouvement impressionniste, de Manet, de la société parisienne, de ses divertissements et de ses mondanités. Son caractère réservé aurait pu laisser présager de ce tournant. L'artiste se retire pendant de longs mois en Normandie et ne se consacre plus qu'aux membres de sa famille, sa sœur et son époux. Ce choix se reflète dans ses dernières œuvres et surtout ses derniers pastels, dans lesquels perce tout l'amour qu'elle éprouve pour ces deux êtres. Si nous avons évoqué au cours de cette thèse sa situation d'épouse, Eva Gonzalès n'a finalement pas eu le temps de connaître vraiment le bouleversement qu'allait lui apporter son nouveau statut de mère. Décédée deux semaines après la naissance de son fils et seulement quelques jours après son maître Édouard Manet, Eva Gonzalès laisse derrière elle une famille explorée, des amis et des individus qu'elle a connus sous le choc de cette mort prématurée, mais également des questions en suspens :

L'arrivée de son enfant l'aurait-elle encouragée à sortir de son retrait relatif afin de réaliser des œuvres représentant son nouveau bonheur de mère, à l'image de Berthe Morisot et de sa fille Julie ? Ou, bien au contraire, aurait-elle abandonné sa carrière artistique pour se consacrer pleinement à l'éducation de son fils, comme le laisse supposer la diminution de son activité lors des trois dernières années de sa vie ?

« Rares les femmes qui peuvent aujourd'hui, comme elle, et sans en être éclipsées, tenir à côté de Manet, de Degas et de Renoir »¹⁴⁵⁵. Le critique d'art Claude Roger-Marx écrit ces mots en 1959 à l'occasion de l'exposition consacrée à Eva Gonzalès à la galerie Daber, à Paris. Il la place ainsi au rang de ces grands peintres impressionnistes. Mais malgré les rapports plus ou moins étroits qu'elle avait avec eux, malgré ses liens avec les défenseurs et promoteurs de la peinture moderne, Eva Gonzalès fait partie de ces artistes, comme son époux Henri Guérard, vivant dans l'environnement immédiat de ces peintres, profitant de leur influence, partageant la même vision de la modernité, sans jamais adhérer complètement à leur mouvance. Pourtant, grâce aux rôles joués tout d'abord par son époux et sa sœur dans la promotion de ses œuvres après sa mort, puis par son fils Jean-Raimond Guérard dans l'exposition des toiles de sa mère au cours du XX^e siècle, l'art d'Eva Gonzalès est aujourd'hui entièrement rattaché à celui des impressionnistes, et présenté à leurs côtés.

Eva Gonzalès demeure donc un paradoxe : élevée au sein de l'élite culturelle, mariée à un homme qui était tout son contraire, formée par deux courants opposés en peinture, indécise quant à sa position artistique, soutenue par les critiques de divers bords, décédée brusquement, elle est finalement considérée aujourd'hui comme l'une des femmes artistes à part entière du groupe impressionniste, alors qu'elle n'a jamais exposé à leurs côtés de son vivant.

L'article écrit par Paul Ferronays à l'occasion de l'inauguration de l'exposition rétrospective des œuvres d'Eva Gonzalès dans les salons du journal *La Vie moderne* en janvier 1885¹⁴⁵⁶, et qui a ouvert cette thèse, témoigne de l'environnement familial, intellectuel et artistique dans lequel cette artiste a vécu et exercé son art dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹⁴⁵⁵ Claude ROGER-MARX, préface du catalogue de l'exposition *Eva Gonzalès* à la galerie Daber du 28 mai aux 13 juin 1959, Paris, Galerie Daber, 1959.

¹⁴⁵⁶ Paul FERRONAYS, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *op. cit.*, p. 60.

La plupart des personnalités citées, et d'autres sur lesquelles nous nous sommes penchées pendant cette étude, ont connu Eva Gonzalès personnellement ou non. Sans compter les membres de sa famille, ses parents et sa sœur, la jeune femme a souvent rencontré et connu ces individus par l'intermédiaire d'un tiers. Elle a connu son parrain Philippe Jourde, mais également le poète Théodore de Banville, le peintre Alfred Stevens, et son premier maître Charles Chaplin grâce à son père Emmanuel Gonzalès. Elle a rencontré Édouard Manet par l'entremise d'Alfred Stevens, puis s'est liée d'amitié avec sa femme Suzanne et son filleul Léon Leenhoff. De même, grâce à son maître, elle fréquente les peintres impressionnistes, et rencontre certainement son époux, Henri Guérard, dont il est l'ami. Ce dernier lui présente ses amis peintres-graveurs de la seconde moitié du XIX^e siècle. Enfin, grâce à son père Emmanuel Gonzalès, mais également à Édouard Manet, la jeune femme est soutenue par leurs amis et confrères hommes de lettres, écrivains, journalistes, critiques d'art, défenseurs ou non de l'impressionnisme.

Ces différentes personnalités ont joué un rôle plus ou moins important dans la vie et la carrière d'Eva Gonzalès. Ses parents l'ont poussée à faire une carrière artistique en l'inscrivant auprès de Charles Chaplin, puis d'Édouard Manet. Ils sont les déclencheurs du destin artistique de leur fille. Sa sœur Jeanne a été son modèle favori et a peut-être sacrifié sa propre carrière pour celle de son aînée, en posant quotidiennement pour elle, puis, après sa mort, en élevant son enfant. Elle deviendra l'un des promoteurs de l'œuvre posthume d'Eva Gonzalès. Son époux Henri Guérard lui a ouvert de nouveaux horizons artistiques et a été son unique modèle masculin. Lui aussi cherchera à promouvoir l'œuvre de sa femme après son décès. Charles Chaplin a été son premier maître, celui chez qui Eva Gonzalès a appris les rudiments de l'art, du dessin, de la peinture. Il lui a ouvert la voie, et a sans doute joué un rôle dans la réception de son œuvre au Salon. Édouard Manet n'a eu qu'une seule élève, Eva Gonzalès, à laquelle il a transmis une nouvelle façon de voir les choses et de les peindre, d'une manière beaucoup plus moderne que ce qu'elle avait appris auparavant. Les grands noms de l'impressionnisme que sont Monet, Degas, Renoir ou Pissarro, qui ont entouré son maître Manet, ont influencé Eva Gonzalès par leurs thèmes et techniques. À leur contact, son œuvre prend un véritable tournant impressionniste. Enfin, les journalistes, critiques d'art, écrivains, connus à la fois par Emmanuel Gonzalès et par Édouard Manet, ont soutenu son œuvre dans leurs écrits. Chaque critique étant particulièrement importante pour le futur de l'artiste, le soutien de ces individus a été primordial dans le succès de l'œuvre d'Eva Gonzalès de son vivant.

Certains d'entre eux se sont peints mutuellement, fixant ainsi l'image des visages d'artistes et d'hommes de lettres renommés de la seconde moitié du XIX^e siècle. Eva Gonzalès a pris pour modèles ses parents, sa sœur Jeanne et son époux Henri Guérard à maintes reprises. Jeanne Gonzalès a elle aussi représenté sa sœur aînée, tandis que Guérard a gravé les visages des deux femmes qui ont partagé sa vie, Eva et Jeanne Gonzalès, mais également celui de son fils, Jean-Raimond, sans compter ceux de ses amis, tels qu'Édouard Manet, Norbert Goeneutte ou Philippe Burty. Alfred Stevens a été l'un des rares artistes à peindre Eva Gonzalès avant Édouard Manet, son maître. Celui-ci a pris plusieurs fois son unique élève pour modèle, de même que son ami Henri Guérard ou les personnalités des arts et des lettres de son temps qui ont traversé cette étude. Norbert Goeneutte, enfin, a été l'artiste qui a le plus immortalisé le foyer Guérard, à travers les portraits qu'il a fait d'Eva Gonzalès, de Henri Guérard, et de leur fils Jean-Raimond.

Nombre de ces personnalités, artistes et hommes de lettres que nous avons abordés dans cette étude, font partie du même réseau, de la même toile de connaissances. Ce sont, pour la plupart, des individus tournés vers le progrès, le changement et la modernité. Leurs idées se ressemblent, leurs opinions se confondent, se répondent dans leurs journaux ou ouvrages respectifs ainsi que dans leurs toiles. Ils côtoient plus ou moins personnellement Eva Gonzalès et sa famille. Cependant, en prenant du recul par rapport à ceux-ci et aux liens qui les unissent, nous nous rendons compte que cette artiste n'est qu'un élément secondaire de la toile qui se tisse non pas autour d'elle, mais autour des figures de son maître Édouard Manet et de son père Emmanuel Gonzalès. Ceux-ci ont en effet su créer autour d'eux un réseau d'amis, de peintres, de graveurs, de journalistes, de critiques, d'écrivains et de marchands qui ont influé, à leur manière, sur l'œuvre et la vie de leur élève pour un, de leur fille pour l'autre (Fig. LXXXIII.).

« Fille de », « élève de », mais aussi « femme de », plusieurs questions se posent sur la carrière d'Eva Gonzalès. Aurait-elle percé dans les milieux artistiques sans le nom de son père et ses contacts de presse ? Aurait-elle fait parler d'elle sans l'association de son nom à celui de Henri Guérard, l'un des graveurs les plus célèbres de l'époque ? Aurait-elle été acceptée si souvent au Salon sans l'appui de son premier maître Charles Chaplin, artiste académique maintes fois décoré lors de cette exhibition ? Aurait-elle été soutenue par les défenseurs de la peinture moderne sans son second maître, Édouard Manet, dont elle a été l'unique élève ? Serait-elle passée dans la postérité si son nom n'avait justement pas été associé à celui de cet

artiste ? Ses toiles seraient-elles aujourd'hui connues sans le concours de son fils Jean-Raimond Guérard pour les réhabiliter au cours du XX^e siècle ? Enfin, Eva Gonzalès avait-elle conscience du rôle important qu'ont joué peut-être inconsciemment ces hommes dans la réception critique de ses œuvres ? Si oui, en a-t-elle joué, en a-t-elle profité ? L'étude d'Eva Gonzalès a prouvé que la jeune femme avait un caractère plus effacé et nettement moins affirmé que sa comparse Berthe Morisot, qu'elle avait de l'audace en choisissant pour second maître Édouard Manet, mais peu d'ambition, ou du moins un certain manque de témérité en n'exposant son œuvre qu'au Salon ou lors d'expositions officielles, de même que son maître Manet, plutôt que de participer aux expositions impressionnistes qui auraient fait davantage parler d'elle. Eva Gonzalès connaissait la renommée des hommes qui l'entouraient, mais il ne semble pas qu'elle ait cherché à en profiter. Elle faisait partie d'un cercle, d'un réseau littéraire et artistique dans lequel il semblait normal de témoigner son soutien et son affection à la fille, à la femme et à l'élève d'un ami, d'un confrère, d'un romancier ou d'un artiste dont on admirait l'œuvre. Toutefois, cet appui ne saurait remettre en cause son œuvre de peintre et de pastelliste, qu'il appartient à l'historien d'évaluer.

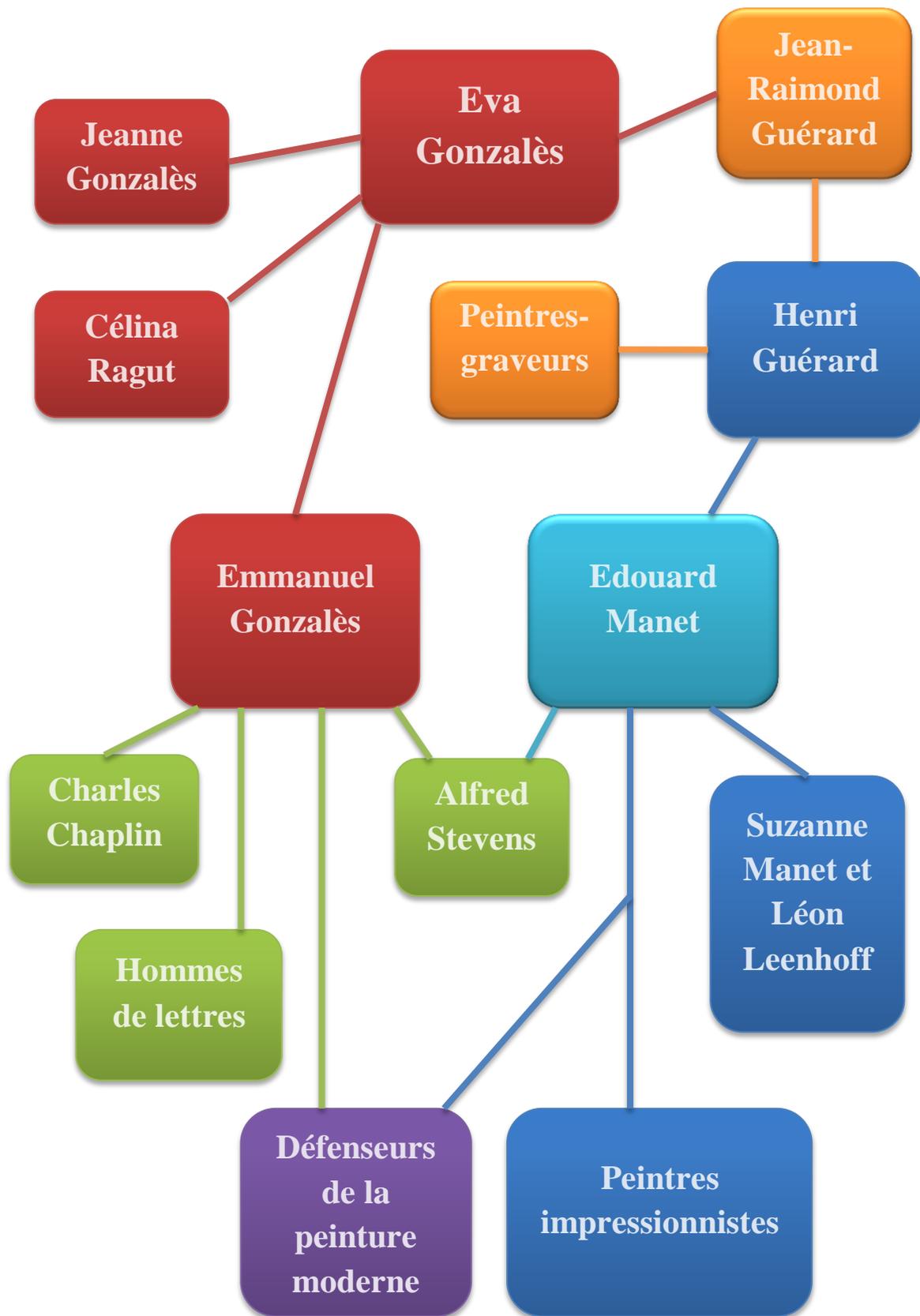


Fig.LXXXIII. Schéma des sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques d'Eva Gonzalès dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Table des illustrations

Fig I. Louis Galice, <i>À l'exposition d'Eva Gonzalès</i>	2
Fig. II. <i>Eva Gonzalès</i>	19
Fig. III. Berthe Morisot, <i>La Lecture</i> , ou <i>Madame Morisot et sa fille Madame Pontillon</i> , 1869-1870	38
Fig. IV. Atelier Nadar, <i>Emmanuel Gonzalès</i>	39
Fig. V. <i>Bulletin des Lois du Royaume de France</i> , n°97, article 873	42
Fig. VI. Emmanuel Gonzalès, couverture du roman <i>Les Frères de la côte</i>	46
Fig. VII. Fernand MARTINN, « Quinze ans »	51
Fig. VIII. Carte de visite d'Emmanuel Gonzalès	52
Fig. IX. Lettre d'Emmanuel Gonzalès	53
Fig. X. <i>Eva Gonzalès</i>	58
Fig. XI. Lettre d'Eva Gonzalès à Henri Guérard	67
Fig. XII. <i>Jeanne Gonzalès</i>	69
Fig. XIII. Eva Gonzalès, <i>Portrait de Jeanne Gonzalès</i> , vers 1870-1872	73
Fig. XIV. Eva Gonzalès, <i>Portrait de Jeanne Gonzalès</i> , vers 1870-1872	73
Fig. XV. Eva Gonzalès, <i>Autoportrait</i> , vers 1873-1874	77
Fig. XVI. Eva Gonzalès, <i>La jeune élève</i> , vers 1871-1872	82
Fig. XVII. Jeanne Gonzalès, <i>Eva Gonzalès à Dieppe</i> , vers 1881	85

Fig. XVIII. Eva Gonzalès, <i>La fenêtre</i> , vers 1870-1871	89
Fig. XIX. Jeanne Gonzalès, <i>L'enfant au balcon</i> , 1883	89
Fig. XX. Signature d'Eva Gonzalès en bas de la toile <i>Le repas du prisonnier</i>	90
Fig. XXI. <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1887</i> , Paris, Paul Dupont, 1887, p. 89	98
Fig. XXII. Eugène Béraud, <i>Henri Guérard tirant une estampe</i>	119
Fig. XXIII. Eugène Béraud, <i>Henri Guérard dans son appartement</i>	120
Fig. XXIV. <i>Henri Guérard accompagné de son chien Azor</i>	126
Fig. XXV. Eugène Béraud, <i>Henri Guérard peignant un éventail</i>	132
Fig. XXVI. <i>Portrait d'Édouard Dentu</i>	134
Fig. XXVII. Menu d'Édouard Manet au mariage d'Eva Gonzalès et de Henri Guérard	141
Fig. XXVIII. Henri Guérard, <i>Calendrier pour 1884</i> , 1884	149
Fig. XXIX. <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1888</i> , Paris, Paul Dupont, 1888, p. 98	152
Fig. XXX. Caroline Thévenin-Cogniet, <i>Académie de peinture pour jeunes filles</i> , 1836	161
Fig. XXXI. Atelier Nadar, <i>Charles Chaplin</i>	162
Fig. XXXII. Madeleine Lemaire, <i>Portrait de Charles Chaplin</i> , 1885	170

Fig. XXXIII. Détail d'une photographie de la classe de peinture pour femmes de Charles Chaplin, 1866	171
Fig. XXXIV. Premier reçu d'atelier d'Eva Gonzalès chez Charles Chaplin	173
Fig. XXXV. Eva Gonzalès, <i>Nu</i> , 1866-1867	174
Fig. XXXVI. Eva Gonzalès, <i>Angelots</i> , 1866-1867	174
Fig. XXXVII. <i>Alfred Stevens</i>	180
Fig. XXXVIII. Atelier Nadar, <i>Édouard Manet</i>	186
Fig. XXXIX. Nadar, <i>Berthe Morisot</i> , vers 1870	193
Fig. XL. <i>Suzanne Manet</i>	201
Fig. XLI. <i>Léon Koëlla Leenhoff</i>	201
Fig. XLII. Étienne Carjat, <i>Léon Koëlla Leenhoff</i> , vers 1867	204
Fig. XLIII. Édouard Manet, <i>Au Café</i> , 1878	208
Fig. XLIV. Lettre d'Édouard Manet à Henri Guérard, été 1880	211
Fig. XLV. Agence Rol, <i>Paul Gachet</i>	224
Fig. XLVI. <i>Photographie de Norbert Goeneutte</i>	226
Fig. XLVII. <i>Photographie de Félix Buhot</i>	229
Fig. XLVIII. Atelier Nadar, <i>Félix Bracquemond</i>	233
Fig. XLIX. Félix Bracquemond, <i>Portrait de Marie Bracquemond aux yeux baissés</i>	238
	424

Fig. L. Eva Gonzalès, <i>Une Loge aux Italiens</i> , 1874	260
Fig. LI. Auguste Renoir, <i>La Loge</i> , 1874	260
Fig. LII. Eva Gonzalès, <i>Dans les blés (Dieppe)</i> , vers 1875-1876	267
Fig. LIII. Eva Gonzalès, <i>Plage de Grandcamp</i> , 1877-1878	272
Fig. LIV. Édouard Dantan, <i>Un coin du Salon en 1880</i> , 1880	288
Fig. LV. Photographie du Salon de 1870	292
Fig. LVI. Carte personnelle d'Eva Gonzalès lors du Salon de 1878	303
Fig. LVII. Carte personnelle d'Eva Gonzalès lors du Salon de 1879	303
Fig. LVIII. Carte d'exposant d'Eva Gonzalès au Salon de 1883	305
Fig. LIX. Édouard Manet, <i>Portrait de Zacharie Astruc</i> , 1866	309
Fig. LX. Étienne Carjat, <i>Philippe Burty</i> , 10 février 1873	311
Fig. LXI. Étienne Carjat, <i>Jules-Antoine Castagnary</i>	313
Fig. LXII. Dornac, <i>Octave Mirbeau</i>	318
Fig. LXIII. Atelier Nadar, <i>Émile Zola</i>	321
Fig. LXIV. Marcellin Desboutin, <i>Portrait de Paul Durand-Ruel</i> , 1882	325
Fig. LXV. Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès	328
Fig. LXVI. <i>Emmanuel Gonzalès</i>	331

Fig. LXVII. Caricature d'Emmanuel Gonzalès	335
Fig. LXVIII. Tombe de la famille Gonzalès, cimetière de Montmartre, Paris	338
Fig. LXIX. Tombe de la famille Gonzalès, cimetière de Montmartre, Paris	338
Fig. LXX. Atelier Nadar, <i>Théodore de Banville</i>	351
Fig. LXXI. Atelier Nadar, <i>Philippe Jourde</i>	354
Fig. LXXII. <i>Roger Marx</i>	360
Fig. LXXIII. Nadar, <i>Champfleury</i> , 1860	362
Fig. LXXIV. Marcellin Desboutin, <i>Portrait de Duranty</i> , 1876	364
Fig. LXXV. Atelier Nadar, <i>Arsène Houssaye</i>	366
Fig. LXXVI. Atelier Nadar, <i>Jules Clarétie</i>	368
Fig. LXXVII. Eva Gonzalès, <i>Sur le galet (Honfleur)</i> , vers 1880-1882	377
Fig. LXXVIII. Photographie de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès dans les salons de <i>La Vie moderne</i> , janvier 1885	383
Fig. LXXIX. Carton de l'exposition rétrospective d'Eva Gonzalès au profit de l'Union des femmes de France	388
Fig. LXXX. Liste des membres du comité de l'exposition rétrospective d'Édouard Manet	391
Fig. LXXXI. Photographie montrant Henri Guérard et Jeanne Guérard-Gonzalès, dans leur salon du 4 avenue Frochot à Paris, vers 1895	395

Fig. LXXXII. Carte de bonne année de Henri Guérard et de Jeanne et Eva Gonzalès à Emmanuel Gonzalès 396

Fig. LXXXIII. Schéma des sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques d'Eva Gonzalès dans la seconde moitié du XIXe siècle 418

Bibliographie

I. Eva Gonzalès et sa famille.

A. Eva Gonzalès.

Ouvrages généraux et monographies :

ROGER-MARX Claude, *Eva Gonzalès*, Saint-Germain-en-Laye, Les Éditions de Neuilly, 1950.

SAINSAULIEU Marie-Caroline, DE MONS Jacques, *Eva Gonzalès, 1849-1883, Étude Critique et Catalogue Raisonné*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1990.

Catalogues d'expositions :

Catalogue des peintures et pastels d'Eva Gonzalès, Préface de Philippe Burty, Camée de Théodore de Banville, eau-forte de Henri Guérard, Paris, Galerie de *La Vie moderne*, 1885.

Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles par Eva Gonzalès, Vente à l'Hôtel Drouot, 20 février 1885, Paris, Imprimerie de l'art, 1885.

ROGER-MARX Claude, préface du catalogue de l'exposition Eva Gonzalès à la galerie Daber du 28 mai aux 13 juin 1959, Paris, Galerie Daber, 1959.

Articles dans des revues et périodiques :

ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique, Exposition Eva Gonzalès », *Le Figaro*, 6 avril 1914, p. 2.

ASTRUC Zacharie, « Le Salon », *L'Écho des Beaux-Arts*, 26 juin 1870, p. 2.

AUDEVAL Hippolyte, « Salon de 1872 », *La Semaine des familles*, 29 juin 1872, p. 10-11.

A. de B., *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 18 mai 1883, p. 11-12.

BERTRAND Karl, « Salon de 1870 », *L'Artiste*, Paris, Aux bureaux de L'Artiste, avril-juin 1870, p. 319.

BLEMONT Émile, « Beaux-Arts. Exposition spéciale des artistes femmes », *Beaumarchais*, 2 avril 1882, p. 6.

BURTY Philippe, « Le Salon », *Le Rappel*, 15 juin 1870, p. 3.

BURTY Philippe, « Eva Gonzalès », *La République Française*, 8 janvier 1885, p. 3.

CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1870 », *Le Siècle*, 3 juin 1870, p.1.

CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1872 », *Le Siècle*, 1er juin 1872, p. 2.

CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1874 », *Le Siècle*, 26 mai 1874, p. 1.

CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1878 », *Le Siècle*, 22 juin 1878, p. 2.

DE CHENNEVIERES Philippe, « Le Salon de 1880 », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1880, p. 67.

« Chronique », *Le Temps*, 17 mai 1873, p. 2.

CLARETIE Jules, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 11 mai 1883, p.3.

CLARETIE Jules, « La vie à Paris », *Le Temps*, 23 janvier 1885, p. 2.

CLARETIE Jules, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 20 février 1885, p. 2.

DRAGON Jean, « Chez le libraire, Eva Gonzalès par Claude Roger-Marx », *Nice Matin*, 3 juin 1951.

ESCOFFIER Henri, « Lettres, sciences et arts », *Le petit journal*, 17 janvier 1885, p. 2.

« Faits divers, Le Salon d'automne », *Le Temps*, 30 septembre 1907, p. 3.

FERRONAYS Paul, « L'exposition d'Eva Gonzalès », *La Vie moderne*, 24 janvier 1885, p. 60.

FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 3 juillet 1878, p. 2.

FROU-FROU, « Les Premières. Réouverture de l'Athénée », *Le Figaro*, 12 octobre 1872, p. 3.

GAUCHEZ L., « Madame Eva Gonzalès », *Courrier de l'art*, Paris, Imprimerie de l'art, 1885, p. 52-53.

HAVARD Henry, « Le Salon de 1882, pastels et fusains », *Le Siècle*, 17 juin 1882, p. 1.

HENARD Robert, « Les expositions », *La Renaissance*, 4 avril 1914, p. 24-25.

L'Homme de quart, « Plat du jour », *Le Radical*, 9 mai 1883, p. 2.

JACQUES Edmond, « Beaux-Arts. L'œuvre d'Eva Gonzalès », *L'Intransigeant*, 21 janvier 1885, p. 3.

JOUIN Auguste, *La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, Librairie de l'Eau-Forte, 1872-1874, p. 128.

DE KATOW Paul, « L'exposition d'Eva Gonzalès, Salons de *La Vie moderne* », *Gil Blas*, 17 janvier 1885, p. 3.

LEROI Paul, « Le Salon de 1880, IV, Dessins, aquarelles et pastels », *L'Art, sixième année, t. 3*, Paris, J. Rouam éditeur, juillet-septembre 1880, p. 66.

LEROI Paul, *L'Art, neuvième année, t. 3*, Paris, Librairie de *L'Art*, juillet-septembre 1883, p. 79.

MAIZEROY René, « Les expositions de l'art », *Gil Blas*, 24 janvier 1882, p. 3.

Le Masque de fer, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 7 mai 1883, p. 1.

MAUCLAIR Camille, « Courrier des arts, Eva Gonzalès », *Le Figaro*, 28 juin 1932, p. 5.

MAXIME, « Le Salon », *Le Tintamarre*, 9 juin 1872, p. 5.

MIRBEAU Octave, « Notes sur l'art, Eva Gonzalès », *La France*, 17 janvier 1885, p. 2.

Un monsieur de l'orchestre, « La Soirée Théâtrale. Le feuilleton parlé », *Le Figaro*, 11 novembre 1874, p. 3.

« Nécrologie », *Le Temps*, 8 mai 1883, p. 3.

« L'ouverture du Salon », *Le Siècle*, 12 mai 1879, p. 2.

DE PARISIS Octave, « Eva Gonzalès : exposition de ses tableaux dans les salons de *La Vie moderne* », *L'Artiste*, t. 1, Paris, Aux bureaux de L'Artiste, 1885, p. 131-134.

Un passant, « Les on-dit », *Le Rappel*, 9 mai 1883, p. 2.

Un passant, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11 mai 1883, p. 1.

PICHAT Olivier, « Salon de 1870. Eva Gonzalès », *Le Gaulois*, 21 mai 1870, p. 3.

POREAU Brice, *Expertise par biométrie de similarité d'un tableau pouvant représenter Eva Gonzalès (1849-1883), artiste peintre impressionniste*, Cahiers Lyonnais d'AnthropoBiométrie, 2, 2013.

« Renseignements », *Le Gaulois*, 7 juillet 1880, p. 4.

Revue internationale de l'art et de la curiosité, t. 3, 15 janvier-15 juin 1870, Paris, L. Techener, 1870, p. 444-445.

ROGER-MARX Claude, *Le Figaro littéraire*, samedi 13 juin 1959.

« Le Salon des Refusés », *Le Rappel*, 17 mai 1873, p. 2.

VASSY Gaston, « Informations », *Le Figaro*, 21 août 1875, p. 3.

VERON Eugène, « Le Salon de Paris, 1878 », *L'Art*, t. 14, Paris, A. Ballue, 1878, p. 161-162.

WOLFF Albert, « Le Salon. À voir », *Le Figaro*, 28 mai 1879, p. 2.

ZOLA Émile, « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 12 mai 1872, p.2.

B. La famille Guérard-Gonzalès.

Ouvrages généraux et monographies :

BERTIN Claudie, *Henri Guérard (1846-1897), l'œuvre gravé*, Mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1975.

GONSE Louis, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.

GONZALES Emmanuel, *Mignonne du roi. Mes jardins de Monaco*, Paris, G. Havard, 1860.

GONZALES Emmanuel, *L'Heure du berger*, Paris, C. Vannier, 1866.

DE MIRECOURT Eugène, *Paul Féval ; Emmanuel Gonzalès*, Paris, G. Havard, 1856.

Catalogues d'expositions :

Henri Guérard (1846-1897), Galerie Antoine Laurentin, Catalogue d'exposition, Paris, éditions Galerie Antoine Laurentin, 1999.

Articles dans des revues et périodiques :

ALEXANDRE Arsène, « La Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 24 avril 1896, p. 4.

ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique », *Le Figaro*, 12 février 1899, p. 5.

DES ARMOISES Olivier, « Emmanuel Gonzalès », *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 27 octobre 1887, p. 15.

« Aujourd'hui – Deuils », *Le Matin*, 4 novembre 1924, p. 2.

« Beaux-Arts », *La Tribune dramatique*, 6 septembre 1846, p. 252.

BERTIN Claudie, « La collection de lanternes d'Henri Guérard », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1976, p. 167-174.

Bulletin des Lois du Royaume de France, 7e série, t. 3, N°97, article 873, Paris, Imprimerie Royale, février 1817, p. 8.

CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1878 », *Le Siècle*, 29 juin 1878, p. 2.

CHINCHOLLE Charles, « Emmanuel Gonzalès », *Le Figaro*, 16 octobre 1887, p. 2.

DAX Pierre, « Chronique », *L'Artiste, premier volume de 1879*, Paris, Aux bureaux de L'Artiste, 1879, p. 67.

« Les disparus », *Le Bulletin de la vie artistique*, 15 novembre 1924, Paris, Bernheim-Jeune, 1919-1926, p. 499.

« Emmanuel Gonzalès », *Diogène*, 26 octobre 1867.

« Emmanuel Gonzalès », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 111, 1er janvier 1882.

« Emmanuel Gonzalès », *Photo-biographie des contemporains*, vers 1885.

« Emmanuel Gonzalès », *La Presse*, 27 octobre 1891, p. 1.

FENÉON Félix, « Calendrier de décembre. Exposition de 282 eaux-fortes, peintures, éventails, dessins, aquarelles, impressions en couleurs, de M. Henri Guérard.- Galerie Bernheim Jeune (15 décembre- 15 janvier) », *La Revue Indépendante*, janvier 1888, p. 167.

FERTIAULT F., « Causeries d'un flâneur au Salon de 1878 », *Le Moniteur d'Issoire*, 17 juillet 1878, p. 1.

GEFFROY Gustave, *La Vie artistique, première série*, Paris, E. Dentu, 1892, p. 224.

GUERARD Henri, « Notes relatives à la Belle Épreuve », *Paris à l'eau-forte, sixième volume, décembre 1874 à avril 1875*, Paris, R. Lesclide, 1875, p. 25-26.

GUERARD Henri, « Notes au crayon sur l'Exposition de peinture », *Paris à l'eau-forte, dixième volume, mai à août 1876*, Paris, R. Lesclide, 1876, p. 9-11.

HAVARD Henry, « Salon de 1880 », *Le Siècle*, 29 mai 1880, p. 2.

HAVARD Henry, « Salon de 1881 », *Le Siècle*, 4 juin 1881, p. 1.

JOURDAIN Frantz, « Les artistes décorateurs, M. Henri Guérard », *Revue des arts décoratifs*, avril 1892, p. 296-302.

LESCLIDE Richard, « Silhouette », *Paris à l'eau-forte, cinquième volume, août à novembre 1874*, Paris, R. Lesclide, 1874, p. 152-157.

MARX Roger, « Henri Guérard (1846-1897) », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1897, p. 314-318.

« Nécrologie », *Revue d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, Société d'émulation de l'Auvergne, 1888, p. 430.

« Nécrologie », *Le Temps*, 27 mars 1897, p. 3.

« Les obsèques d'Emmanuel Gonzalès », *Le Siècle*, 18 octobre 1887, p. 3.

« Paris sous verre », *La Tribune dramatique*, 19 juin 1842, p. 10.

« Paris sous verre », *La Tribune dramatique*, 13 novembre 1842, p. 3.

« Paris sous verre », *La Tribune dramatique*, 5 mars 1843, p. 2.

« Petits Salons », *Le Temps*, 17 décembre 1890, p. 2.

« Salon de 1881 », *La Gazette des femmes, Revue du progrès des femmes dans les beaux-arts et la littérature*, numéro 76-77, 10 juin 1881, p. 4.

Le Siècle, numéro supplémentaire, 15 avril 1874, p. 1.

DE SIVRY Charles, « À Monsieur Henry Guérard, à Honfleur (Calvados) », *Paris à l'eau-forte, dixième volume, mai à août 1876*, Paris, R. Lesclide, 1876, p. 85-91.

Le Temps, 15 décembre 1883, p. 2.

TOUT-PARIS, « La journée parisienne. Réunion de la Société des Gens de lettres », *Le Gaulois*, 27 mars 1881, p. 2.

TOUT-PARIS, « Bloc-notes parisien, Douleurs de pères », *Le Gaulois*, 8 mai 1883, p. 1.

La Tribune dramatique, 19 juin 1842, p. 1.

La Tribune dramatique, 2 avril 1843, p. 15.

VERON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22 octobre 1887, p. 3.

ZOLA Émile, « Livres d'aujourd'hui et de demain », *Le Gaulois*, 16 juillet 1869, p. 3.

II. Contexte historique et société de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ouvrages généraux :

ANCELOT Virginie, *Un Salon de Paris : 1824 à 1864. Madame Ancelot*, Paris, E. Dentu, 1866.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *1870, la France dans la guerre*, Paris, Armand Colin, 1989.

BARJOT Dominique, CHALINE Jean-Pierre, ENCREVE André, *La France au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1995.

BAYLE-MOULLARD Elisabeth-Félicie, *Manuel des demoiselles*, Paris, Roret, 1828.

CLARÉTIE Jules, *La vie à Paris : 1880-1885, Année 4*, Paris, V. Havard, 1881-1886.

DEMIER Francis, *La France du XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Journal et Correspondance de Jeanne G., recueillis et publiés après sa mort, Marseille, M. Verrot, 1906.

LAMOTTE L., *Le dessin linéaire des demoiselles*, Paris, L. Hachette, 1842.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1867-1890.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, t. 8*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1872.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, t. 14*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1875.

LEVY Marie-Françoise, *De mères en filles. L'éducation des françaises. 1850-1880*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

MAYEUR Françoise, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, t. 3. 1789-1930*, Paris, Perrin, 2004.

PERROT Michelle, *La vie de famille au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2015.

REVOIL Bénédicte Henry, *Monaco et Monte-Carlo*, Paris, E. Dentu, 1878.

Articles dans des revues et périodiques :

KOECHLIN DE BIZEMONT Dorothee, « La Croix Rouge : une idée française », *L'Ère Nouvelle*, n°214, janvier-février 2014.

RIVET Daniel, « Le rêve arabe de Napoléon III », *L'Histoire*, n°140, janvier 1991, p. 26.

III. Environnement artistique.

A. Contexte artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ouvrages généraux :

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

CLARETIE Jules, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1876.

CLARETIE Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.

EUDEL Paul, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1884-1885*, Paris, G. Charpentier, 1886.

HAMON Françoise, DAGEN Philippe, *Époque Contemporaine, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Histoire de l'art Flammarion, 2003.

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

LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris, capitale des arts*, Paris, Éditions de La Martinière, 2006.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2012.

NERLICH France, BONNET Alain (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.

Œuvres complètes de Diderot, t. 11, Paris, Garnier Frères, 1876.

WHITE Harrison et Cynthia, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

WOLFF Albert, *La Capitale de l'Art*, Paris, Victor-Havard éditeur, 1886.

Comptes-rendus et catalogues d'expositions :

ASTRUC Zacharie, *Le Salon intime, exposition du boulevard des Italiens*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860.

CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons, t. 1, 1857-1870*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons, t. 2, 1872-1879*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890, Paris, Lemerancier et Cie, 1890.

DUMAS F.-G. (dir.), *Catalogue illustré du Salon (Société des artistes français)*, Paris, L. Baschet, 1879, 1880, 1882, 1883, 1884, 1887.

DURANTY Louis-Edmond, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1^{er} mai 1870, Paris, Ch. de Mourgues frères, 1870.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1^{er} mai 1872, Paris, Imprimerie nationale, 1872.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées le 1^{er} mai 1874, Paris, Imprimerie nationale, 1874.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 1^{er} mai 1887, Paul Dupont, Paris, 1887.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 1^{er} mai 1888, Paul Dupont, Paris, 1888.

SAINT-JUIRS, *L'exposition des Beaux-Arts, Salon de 1881*, Paris, Paris librairie d'Art - Ludovic Baschet, 1881.

VERON Théodore, *Le Salon de 1876 : mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Poitiers, Théodore Véron, 1876.

Articles dans des revues et périodiques :

VOTTERO Michaël, «“Le cri de la conscience” : Léon Cogniet et ses ateliers », *Image de l'artiste*, sous la direction d'Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires contemporains, nouvelle série - 4 - mis en ligne le 3 avril 2012.

B. Sociabilités artistiques.

Ouvrages généraux, monographies et études artistiques :

ASSOULINE Pierre, *Grâces lui soient rendues, Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris, Plon, 2002.

BAILLY-HERZBERG Janine, *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1985.

BATAILLE Marie-Louise, WILDENSTEIN Georges, ROUART Denis, *Berthe Morisot : catalogue raisonné des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, Les Beaux arts éditions, 1961.

BAZIRE Edmond, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884.

BERALDI Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 1885-1892.

BONA Dominique, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, Paris, Bernard Grasset, 2000.

BOUCHER François, *Alfred Stevens*, Paris, Rieder, 1930.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond : les années d'apprentissage, 1849-1859, la genèse d'un réalisme positiviste avec le catalogue raisonné des carnets de dessins et de l'oeuvre gravé, dessiné et peint durant cette période*, Thèse, Paris, 1979.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond : le réalisme absolu : oeuvre gravé*, Paris, Skira, 1987.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond, 1833-1914 : graveur et céramiste*, Paris, Somogy éd. d'art, 2003.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond et les arts décoratifs : du japonisme à l'art nouveau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

BRACQUEMOND Félix, *Du dessin et de la couleur*, Paris, G. Charpentier, 1885.

BUHOT Félix, *Japonisme, dix eaux-fortes par Félix Buhot*, Paris, E. Sagot, 1883-1885.

Collectif, *Alfred Stevens, 1823-1906, Bruxelles-Paris*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009.

CORDEIL Tristan, *Louise Abbéma, itinéraire d'une femme peintre et mondaine*, Mémoire de Master 1 sous la direction de M. Dominique DUSSOL, Université de Pau et des pays de L'Adour, 2013.

DARRAGON Éric, *Manet*, Paris, Fayard, 1989.

DELAFOND Marianne, SAINSAULIEU Marie-Caroline, *Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, Paris, Bibliothèque des arts, 1993.

DUFRESNE Jean-Luc, SUEUR Valérie, MC QUEEN Alison, *Félix Buhot. Peintre graveur entre romantisme et impressionnisme. 1847-1898*, Cherbourg, Isoète, 1998.

DURET Théodore, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, E. Fasquelle, 1906.

FLAMENT Albert, *La vie de Manet*, Paris, Plon, 1928.

FONTAINE André, *Félix Buhot : peintre-graveur (1847-1898)*, Paris, Jafont, 1982.

GACHET Paul, *Le Docteur Gachet et Murer : deux amis des impressionnistes*, Paris, Éditions de Musées nationaux, 1956.

GONNARD Catherine, LÉBOVICI Elisabeth, *Femmes artistes/artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

HIGONNET Anne, *Berthe Morisot : une biographie*, Paris, Adam Biro, 1989.

KEAR John, *Les impressionnistes*, Paris, Gründ, 2008.

DE KNYFF Gilbert, *La vie de Norbert Goeneutte ou l'art libre au XIXe siècle : Paris, 23 juillet 1854, Auvers-sur-Oise, 9 octobre 1894*, Paris, Mayer, 1978.

LEPAGE Édouard, *Une conquête féministe : Mme Léon Bertaux*, Paris, Imprimerie française J. Dagon, 1911.

Des lettres et des peintres, Manet, Gauguin, Matisse... Confidences de quarante artistes, Paris, Musée des lettres et manuscrits, Beaux-Arts éditions, 2011.

LOBSTEIN Dominique, *Manet*, Paris, Gisserot, 2002.

MANET Édouard, LE BRUSQ Arnauld, *Lettres du siège de Paris*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1996.

MATHEY François, *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 1992.

MELOT Michel, *Mary Cassatt, Impressions*, Paris, Le Passage, 2005.

MONNERET Sophie, *L'impressionnisme et son époque, t. 1 et 2*, Paris, Robert Laffont, 1987.

DE MONTESQUIOU Robert, *Diptyque de Flandre, triptyque de France*, Paris, E. Sansot, 1921.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Manet : graveur et lithographe*, Paris, Loys Delteil, 1906.

MOREAU-NELATON Étienne, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926.

MOWLL MATHEWS Nancy, *Mary Cassatt : A life*, Yale University Press, 1998.

PAU M.-E., *Le Journal de Marie-Edmée*, Paris, Plon, 1876.

PLAZY Gilles, *La femme impressionniste*, Paris, Adam Biro, 2003.

PROUST Antonin, *Édouard Manet*, Paris, A. Barthélemy, 1913.

PROUST Antonin, *Édouard Manet, souvenirs*, Paris, H. Laurens, 1913.

REWALD John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Hachette Littérature, 2007.

REY Jean-Dominique, *Berthe Morisot*, Paris, Hazan, 2012.

ROGER-MARX Claude, *La gravure originale en France, de Manet à nos jours*, Paris, Hypérion, 1939.

ROSENTHAL Léon, *La gravure*, Paris, H. Laurens, 1909.

ROSENTHAL Léon, *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, Le Goupy, 1925.

ROUART Denis, *Correspondance de Berthe Morisot, avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1950.

ROUART Denis, WILDENSTEIN Daniel, *Manet. Catalogue raisonné, t. 1*, Lausanne, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1975.

RUBIN James H., *L'impressionnisme*, Paris, Phaidon, 2008.

RUBIN James H., *Manet*, Paris, Flammarion, 2011.

SEGARD Achille, *Mary Cassatt : un peintre des enfants et des mères*, Paris, P. Ollendorff, 1913.

SERULLAZ Maurice, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Mondialo, 1987.

STEVENS Alfred, *Impressions sur la peinture*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1886.

SULZBERGER Max, *Une visite chez M. Alfred Stevens*, Bruxelles, C. Muquardt, 1874.

SUTHERLAND HARRIS Ann, NOCHLIN Linda, *Femmes peintres, 1550-1950*, Paris, Éditions Des femmes, 1981.

TABARANT Adolphe, *Manet, histoire catalographique*, Paris, Montaigne et Aubier, 1931.

TABARANT Adolphe, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947.

TODD Pamela, *Dans l'intimité des impressionnistes*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005.

VENTURI Lionello, *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Paris, New-York, Durand-Ruel éditeurs, 1939.

Catalogues d'expositions :

Un ami de Cézanne et Van Gogh, Le docteur Paul Gachet, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 janvier – 26 avril 1999, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond, 1833-1914: gravures, dessins, céramiques. Marie Bracquemond, 1841-1916: tableaux*, catalogue d'exposition, La Chapelle-Montligeon, Impr. de Montligeon, 1972.

Catalogue de l'Exposition des œuvres d'Édouard Manet, École Nationale des Beaux-Arts, janvier 1884, préface d'Émile Zola, Paris, A. Quantin, 1884.

Paul Durand-Ruel : Le pari de l'impressionnisme, sous la direction de Sylvie Patry, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, 9 octobre - 8 février 2015, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014.

L'Estampe impressionniste, de Manet à Renoir, Trésors de la Bibliothèque Nationale de France, Caen, Somogy, Éditions d'Art, 2010.

Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Catalogue d'exposition, Musée Marmottan, 13 octobre - 31 décembre 1993, Paris, Musée Marmottan et la Bibliothèque des Arts, 1993.

Norbert Goeneutte (1854-1894), catalogue d'exposition, 3 décembre 1994 – 19 janvier 1995, Musée de Pontoise, 1994.

GRASSIN-CHAMPERNAUD Bernard, *Femmes peintres et salons au temps de Proust, de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot*, catalogue de l'exposition du musée Marmottan Monet, Paris, Hazan, 2010.

Honfleur entre tradition et modernité. 1820-1900, Catalogue d'exposition, Musée Eugène Boudin, 3 juin – 6 septembre 2010, Normandie impressionniste, Honfleur, Édition Société des amis du musée Eugène Boudin, 2010.

Manet Vélasquez, La manière espagnole au XIX^e siècle, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002 – 5 janvier 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

Berthe Morisot, Catalogue d'exposition, Fondation Pierre Gianadda, 19 juin - 19 novembre 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2002.

Paris au temps des impressionnistes, Catalogue de l'exposition « Paris au temps des impressionnistes », Hôtel de Ville de Paris, 12 avril-30 juillet 2011, Paris, Skira Flammarion, Les Éditions du Musée d'Orsay, 2011.

Women impressionists. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond, Catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22 février-1er juin 2008, Francfort-sur-le-Main, Éd. by Ingrid Pfeiffer et Max Hollein, 2008.

Articles dans des revues et périodiques :

« Au jour le jour, Choses d'art », *Le Temps*, 26 février 1908.

« Mme Bouguereau, Pathfinder », *The New York Times Book Review and Magazine*, 19 février 1922.

BOUILLON Jean-Paul, « Marie Bracquemond : la “dame” de l'impressionnisme », *L'Objet d'art*, n°458, juin 2010, p. 60-67.

BOUYER Raymond, « Expositions et concours », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, n°620, 11 avril 1914.

« Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 2 mars 1882, p. 6.

FLEURY J., « Une visite au Louvre », *L'Artiste*, 1844, p. 212.

Gazette des Beaux-Arts, janvier-juin 1912, p. 82.

GERMOND Adeline, « Charles J. Chaplin, la vie et l'œuvre 1847-1870 », *Le Journal des arts*, numéro 328, 25 juin - 8 juillet 2010, p. 33.

G. R., « Causerie de la fin », *Paris à l'eau-forte, deuxième volume, août à novembre 1873*, Paris, R. Lesclide, 1873, p. 253-256.

LAGRANGE Léon, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1860, p. 34.

LECLERCQ Julien, « Exposition des œuvres d'Alfred Stevens à l'École des Beaux-Arts », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 10 février 1900, p. 51.

LESCLIDE Richard, *Paris à l'eau-forte, premier volume, avril à juillet 1873*, Paris, R. Lesclide, 1873, p 1-3.

LESCLIDE Richard, « Silhouettes de quelques artistes de ce temps-ci », *Paris à l'eau-forte, cinquième volume, août à novembre 1874*, Paris, R. Lesclide, 1874, p. 102-108.

LESCLIDE Richard, « Scènes de la Vie Parisienne », *Paris à l'eau-forte, onzième volume, septembre à décembre 1876*, Paris, R. Lesclide, 1876, p. 14-16.

« Lettres sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts, à Paris », *Revue universelle des arts*, septembre 1855, p. 458.

MAIZEROY René, « Chez Manet », *Gil Blas*, 11 janvier 1882, p. 1.

MARX Roger, « Les femmes peintres et l'impressionnisme », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juillet-décembre 1907, p. 494.

MAUCLAIR Camille, « Courrier des arts, La saine gloire de Manet », *Le Figaro*, 19 juillet 1932, p. 5.

MIRBEAU Octave, « L'Exposition internationale de la rue de Sèze », *Gil Blas*, 13 mai 1887, p. 2.

MUNTZ Eugène, *Chronique des arts*, n° 22, 31 mai 1873.

« Nécrologie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 5 mai 1883, p. 145.

ORWICZ Michaël R., « La vie posthume d'Édouard Manet : l'art national et la biographie artistique au début de la IIIe République », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 51-63.

PROUST Antonin, « Édouard Manet (souvenirs) », *La Revue blanche*, janvier-juin 1897, p. 306.

SAINT-ALBAN J., « L'Université des arts », *Le Gaulois du dimanche*, 30-31 mai 1908.

SEVERINE, *La Femme Française*, n°8, 22 mars 1903, p. 298.

THIEBAULT-SISSON, « Claude Monet », *Le Temps*, 26 novembre 1900, p. 3.

TOUT-PARIS, « Femmes et jeunes filles peintres », *Le Gaulois*, 16 janvier 1888, p. 2.

VOTTERO Michaël, « Autour de Léon Cogniet et Charles Chaplin, la formation des femmes peintres sous le Second Empire », *Histoire de l'art*, numéro 63, octobre 2008, p. 57-66.

WILSON-BAREAU Juliet, « Édouard Manet dans ses ateliers », *Ironie*, n°161, janvier-février 2012.

WOLFF Albert, « Le Salon de 1870 », *Le Figaro*, 13 mai 1870, p. 2.

WOLFF Albert, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, p. 1.

ZOLA Émile, « Mon Salon », *L'Évènement*, 7 mai 1866.

IV. Environnement littéraire.

Ouvrages généraux et monographies :

ALIX-LEBORGNE Viviane, *Castagnary, un homme de la Saintonge*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2015.

ANDRES Philippe, *Théodore de Banville, 1823-1891 : parcours littéraire et biographique*, Paris, Éd. l'Harmattan, 1997.

ANDRES Philippe, *Théodore de Banville, un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

DE BANVILLE Théodore, *Les Camées parisiens*, Paris, René Pincebourde Éditeur, 1866.

DE BANVILLE Théodore, *Les Camées parisiens, Troisième et dernière série*, Paris, René Pincebourde Éditeur, 1873.

Baudelaire, Correspondance, t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973.

CHAMPFLEURY Jules, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.

BONNET Gilles (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Paris, Honoré Champion, 2006.

CROUZET Marcel, *Un méconnu du Réalisme : Duranty (1833-1880), l'homme, le critique, le romancier*, Paris, Librairie Nizet, 1964.

GRAPPE Georges, *Jules Clarétie*, Paris, E. Sansot et Cie, 1906.

MENEUX Catherine (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin.....*, Nancy, Artlys, 2006.

MENEUX Catherine, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, Sous la dir. de Bruno Foucart, thèse de doctorat, Paris IV, 2007.

MENEUX Catherine (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2008.

MICHEL Pierre, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

MIRBEAU Octave, *Combats esthétiques, t. 1 et 2*, Paris, Séguier, 1993.

MIRBEAU Octave, *Correspondance Générale, t. 1*, Paris, L'Âge d'Homme, 2003.

MOLLIER Jean-Yves, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

MONTAGNE Édouard, *Histoire de la Société des Gens de Lettres*, Librairie mondaine, Paris, 1889.

PETY Dominique, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Librairie Droz, 2003.

RIOUT Denys, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

SCHOLL Aurélien, *Mémoires du trottoir*, Paris, E. Dentu, 1882.

SERREPUY-MEYER Virginie, *Georges Charpentier (1846-1905) : Éditeur de romans, roman d'un éditeur*, Thèse, Paris, École des chartes, 2005.

UZANNE Octave, *Le Livre, bibliographie moderne*, Paris, A. Quantin, 1880-1881-1883-1887.

UZANNE Octave, *Nos amis les livres, causeries sur la littérature curieuse et la librairie*, Paris, A. Quantin, 1886.

P. WEISBERG Gabriel, *The Independent Critic : Philippe Burty and the visual arts of mid-nineteenth century France*, New-York, Peter Lang, 1993.

ZOLA Émile, *Mes haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon ; Édouard Manet : étude biographique et critique*, Paris, G. Charpentier, 1879.

ZOLA Émile, *Thérèse Raquin, suivi du Capitaine Burle*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883.

Émile Zola, *Les œuvres complètes, Volume 50, Mélanges, Préfaces et Discours*, Paris, F. Bernouard, 1927.

ZOLA Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, coll. Tel, Gallimard, 1991.

Catalogues d'expositions :

Critiques d'art et collectionneurs. Roger Marx et Claude Roger-Marx (1859-1977), catalogue de l'exposition « Critiques et collectionneurs d'art Roger Marx et Claude Roger-Marx (1859-1977) », INHA, du 11 mai au 9 juillet 2006, Paris, INHA, 2006.

Articles dans des revues et périodiques :

BOURRELIER Paul-Henri, « Octave Mirbeau et l'art au début du XXe siècle », *Cahiers Octave Mirbeau*, n°10, 2003, p. 167-185.

JACOTIN A., « Philippe-Auguste Jourde (1816-1905) », *Mémoires et procès-verbaux, tome 15*, Le Puy-en-Velay, Société agricole et scientifique de la Haute-Loire, 1907, p. 1-8.

DE PARISIS Octave, « La Vie parisienne, Édouard Dentu », *Le Figaro*, 14 avril 1884, p. 1.