



HAL
open science

La donation de Paul Adam au Musée des Beaux-Arts d'Arras

Lucie Dechampagne

► **To cite this version:**

Lucie Dechampagne. La donation de Paul Adam au Musée des Beaux-Arts d'Arras. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04614312

HAL Id: dumas-04614312

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04614312>

Submitted on 17 Jun 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DECHAMPAGNE Lucie
Master 2nde année
Spécialité Histoire de l'Art Moderne et Contemporain
Université de Picardie Jules Verne

Mémoire de recherches sous la direction de monsieur Philippe Sénéchal

Volume I

La donation Paul Adam au Musée des Beaux-Arts d'Arras



2020-2021

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier les personnes qui m'ont apporté leur aide durant ces deux années de recherches. Je remercie en premier lieu mon directeur de recherches, monsieur Philippe Sénéchal. Mes remerciements s'adressent aussi à Valentine Coppin pour ses conseils avisés tout au long de mes recherches.

Mes remerciements se portent également à l'ensemble des équipes du pôle culturel Saint-Vaast, et en particulier au service de régie des œuvres composé de madame Marie Fouré et de monsieur Stéphane Derancourt, pour leur aide précieuse, notamment dans la réalisation des constats d'état. Mais aussi à l'ancienne conservatrice du patrimoine du musée, madame Mélanie Lerat ainsi que l'ancienne conservatrice en cheffe du musée, madame Marie-Lys Marguerite. Je souhaite aussi remercier les institutions qui m'ont accueillies, dans le cadre de mes recherches, en premier lieu le Service Patrimoine de la Médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast d'Arras, notamment Messieurs Pascal Rideau et Bertrand Morieux, ainsi que Madame Suzanne Accart. Mais aussi le personnel de la documentation du musée d'Orsay, du musée du Louvre et du musée des Années Trente.

J'adresse également mes remerciements à Madame Marie-Laure Soulié-Cappiello, petite-fille de Leonetto Cappiello et petite-nièce de Marthe et Paul Adam, qui m'a apporté son aide et a pu me faire part de certains de ses souvenirs d'enfance.

Enfin, je souhaite terminer en remerciant les équipes de la bibliothèque universitaire de la faculté d'Arts d'Amiens, en particulier madame Corinne Spite et monsieur Julien Renaud. Mais aussi Olympe Fablet et Hanlin Wei qui m'ont apporté leur aide concernant des œuvres de la donation. Et tous mes camarades de promotion, pour leur bienveillance pendant ces années d'études, ainsi que mon entourage pour leur écoute et leur soutien constant.

Sommaire

Volume II : Mémoire

Avant-propos.....p.4

Introduction.....p.7

I. La donation

- a. Le contexte de la donation : élan de solidarité suite à l'incendie de 1915.....p.11
- b. La donatrice Marthe Adam et son projet de reconstitution.....p.14
- c. Le lien avec le territoire arrageois.....p.18

II. Paul Adam, un écrivain à la Belle Époque

- a. Les cabinets de travail des intellectuels.....p.21
- b. Le cabinet de travail de Paul Adam.....p.25
- c. Paul Adam, écrivain et critique d'art.....p.28

III. La donation en tant que reflet d'une époque

- a. Le goût pour le XVIIIe siècle.....p.32
- b. L'intérêt pour les œuvres extra-européennes.....p.36
- c. Perspectives de valorisation du don.....p.39

Conclusion.....p.43

Index.....p.45

Bibliographie.....p.48

Annexe.....p.63

Avant-propos

Ce mémoire étudie la donation de l'écrivain Paul Adam (1862 - 1920), écrivain français de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, au musée des Beaux-Arts d'Arras. Paul Adam a été un intellectuel reconnu de son vivant, la majorité des écrits sur sa personne et son œuvre littéraire ont d'ailleurs été publiés dans les années suivant son décès. En témoigne la monographie de son ami Camille Mauclair (1872-1945), publiée en 1921, qui s'attache à raconter l'homme de lettres, pour ensuite analyser son œuvre. D'autres écrits traitent de Paul Adam et de son œuvre littéraire, comme l'article de Rémy de Gourmont dans le *Mercur de France*, « De la fécondité littéraire. À propos de M. Paul Adam » dans sa série des *Promenades littéraires*¹. Toujours dans le *Mercur de France*, on peut citer les deux textes de Robert Scheffer en 1920 et celui d'Henri de Régnier en 1931. Ils s'attachent tous deux à retracer, dans les grandes lignes, la vie de l'écrivain ainsi que sa production littéraire. Ces écrits ont l'avantage de raconter Paul Adam, notamment par l'anecdote et la description de son environnement, c'est pourquoi ils sont riches en renseignements sur le cadre de vie de l'auteur, et constituent d'intéressantes sources pour cette étude.

Même si, de nos jours, l'œuvre littéraire de Paul Adam est tombée dans l'oubli pour le grand public, elle fait néanmoins l'objet de recherches. La plus récente est une thèse en lettres modernes, soutenue par Valentine Coppin en 2019, *Paul Adam. L'écrivain, la littérature, le genre*. Quelques décennies auparavant, c'est J. Ann Duncan, auteure américaine, qui a beaucoup étudié la littérature de l'écrivain au travers de deux ouvrages, un premier en 1977, *Les romans de Paul Adam*, puis un deuxième en 1982, *L'époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam 1884-1920*. Ce dernier est très important car il effectue un premier tri dans la correspondance de l'écrivain et s'attache à mettre en avant les liens que l'écrivain entretenait avec des confrères, des artistes et des hommes politiques de son époque. En plus de l'étude de ses romans, les écrits de critique d'art de Paul Adam ont également fait l'objet d'une étude au sein d'un corpus d'écrivains symbolistes dans l'ouvrage de Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, paru en 2005. Elle y analyse les méthodes, leur vision de la critique d'art ainsi que sa diffusion au sein des nombreuses revues. Malgré tout, cela reste les seules recherches sur son œuvre littéraire et sa personne. La donation au musée des Beaux-Arts d'Arras n'a jusqu'à présent, fait l'objet d'aucune recherche.

Ce don n'est pas celui d'une collection en particulier, Paul Adam n'était probablement pas un collectionneur. La majorité des œuvres, objets d'art et mobilier proviennent de son cabinet de travail. Les

¹ Rémy de Gourmont, « De la fécondité littéraire. À propos de M. Paul Adam », *Mercur de France*, 1929, p. 56.

œuvres ne constituent pas un spectaculaire ensemble pour être désignées en tant que collection. Néanmoins, on sait que les époux possédaient un nombre plus important d'œuvres grâce à deux documents. Le premier est une lettre d'un notaire datée du 22 août 1907 qui annonce que M. Maurice Mühlfeld lègue au couple :

“ Mon tableau primitif représentant un prisonnier casqué, mon tableau la Puisane Talature attribué à Tournières, mon tableau sur panneau Bacchus et les Grâces, estampe fleurs et fruits attribué à Snyders et toutes mes gravures et estampes.”²

Le deuxième document est un croquis de la main de Marthe Meyer, alors fiancée à Paul Adam. Elle représente la disposition de plusieurs tableaux et gravures sur deux murs (fig. 1 et 2). On dénombre au moins vingt-et-une œuvres graphiques, avec une indication sommaire du sujet de l'œuvre et de son emplacement au mur. Ces documents confirment donc que le don de 1926 ne comporte pas l'ensemble des œuvres possédées par le couple, mais bien uniquement celles qui étaient présentes dans le bureau de l'écrivain.

La donation se divise en deux parties : une première composée du cabinet de travail avec le mobilier, œuvres et objets d'arts, conservés au musée des Beaux-Arts. La plupart font l'objet de l'important legs de 1926, deux autres actes de donation s'y ajoutent en 1931 (cat. M2) et 1962 (cat. P9). La donation compte quatre-vingts objets, dont quelques-uns sont actuellement exposés dans les salles du musée. Parmi ces objets, on trouve surtout du mobilier du XIX^e siècle, dans un style XVIII^e siècle. Mais aussi des petits objets d'arts africains et asiatiques ainsi que des tableaux, dont beaucoup de portraits qui étaient accrochés dans le bureau de Paul Adam, des estampes et des matrices de gravure. Toutefois, certains objets ne relèvent pas d'une étude d'Histoire et de l'Art et certains choix ont été faits pour la constitution du catalogue qui ne présente pas l'ensemble des objets de la donation.

La deuxième partie est conservée à la médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast d'Arras depuis 1953. Ce fonds ne conserve que les ouvrages qui n'ont pas été choisis pour la vente aux enchères de sa bibliothèque, qui a eu lieu le 20 mars et le 13 mai 1925 chez Drouot³. On comptabilise cent-cinquante boîtes, regroupant les papiers de Paul et de son épouse, Marthe Adam. Dans ces dernières sont conservées de la correspondance, on recense ainsi trois mille sept cent soixante dix lettres, de mille deux cent vingt cinq correspondants différents. En plus de cette correspondance, on trouve également des papiers de famille ainsi que soixante-sept manuscrits de romans qui furent publiés, mais qui sont ici en grande majorité incomplets⁴. Un important fonds photographique vient compléter cette partie de la donation, il constitue une source

² Lettre présente dans le dossier n°107 du fonds Paul Adam de la médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast.

³ Édouard Giard, *Catalogue de vente de la bibliothèque de Paul Adam*, Paris, Librairie Georges Andrieux, 1925.

⁴ Ce recensement a été effectué par M. Georges Besnier.

documentaire de première ordre. En effet, ce fonds contient des clichés de l'intérieur des diverses demeures de Paul Adam, mais aussi et surtout de son cabinet de travail.

Les recherches sur ce sujet sont actuellement favorisées par la création du Pôle Culturel Saint-Vaast qui regroupe le musée des Beaux-Arts d'Arras et la médiathèque de l'abbaye. Cette étude est également menée dans le cadre des missions du label Musée de France, qui est chargé de mieux connaître l'histoire du musée et de ses collections. Elle permet d'enrichir ainsi sa documentation interne et d'évaluer l'état de la donation et des perspectives de valorisation. Les recherches se sont portées dans un premier temps, sur la figure de Paul Adam et sa place dans le milieu littéraire de la Belle Époque, mais également sur la question de l'intention et le contexte du legs de 1926, ainsi que l'appréhension du cabinet de travail de Paul Adam, comparé avec d'autres bureaux de ses contemporains. Puis, dans un second temps, les recherches se sont centrées sur l'étude des œuvres extra-européennes et la réalisation de constats d'état, afin d'évaluer les possibles perspectives de valorisation du don.

Introduction

De nos jours peu connu, Paul Adam a été une figure importante du milieu parisien de la période fin-de-siècle. Dans son ouvrage, J. Ann Duncan le résume parfaitement ainsi :

“romancier, journaliste, voyageur, figure mondaine des années 1900 (...) il représente mieux que personne le milieu littéraire et artistique de l'époque symboliste d'abord, de la Belle Époque ensuite, et enfin de la période de la Première Guerre Mondiale, ainsi que l'évolution des idées qui caractérisent ces quarante années”⁵.

Né sous le Second Empire (1851-1870) le 7 décembre 1862 à Paris, Paul-Auguste-Marie Adam descend d'une importante famille d'industriels et de militaires arrageois. Il est le jeune témoin de la guerre de 1870 et des bouleversements qu'elle engendre. Son père, officier des postes, décède en 1878. Paul Adam, fils unique, se retrouve dès lors seul avec sa mère. Après des études au lycée de Douai, où il fait la connaissance de Theodor de Wyzewa (1862-1917), il retourne à Paris au début des années 1880. Habitué à l'aisance, la famille se retrouve ruinée par l'effondrement de la Banque Générale en 1882⁶. Ce krach boursier marque le commencement de ses ennuis financiers qui le poursuivront sa vie durant⁷. Suite à cet épisode désastreux, le jeune homme se met à écrire afin de subvenir à ses propres besoins mais aussi et surtout ceux de sa mère. Il se fait remarquer lors de la parution de son premier roman *Chair Molle* en 1885, pour lequel il sera poursuivi et condamné pour atteinte aux bonnes mœurs.

Sa carrière littéraire ainsi lancée, il fréquente avec son ami Theodor de Wyzewa les cercles et cénacles littéraires comme les mardis de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Ce dernier reçoit chez lui un groupe de jeunes écrivains et fait figure de maître pour eux. Paul Adam se rend également au grenier d'Edmond de Goncourt (1822-1896), mais également chez Robert Caze (1853-1886) et Francis Viéllé-Griffin (1864-1937). À cette époque il fait partie de la Bohème, possédant peu de moyens, il se rend dans les cafés, qui ont une grande importance à cette époque. En plus d'être un lieu de sociabilisation pour les écrivains et les artistes qui s'y retrouvent, les cafés permettent l'émergence de revues dans lesquelles Paul Adam est très impliqué. Certaines revendiquent une pensée esthétique et artistique propre. Le Symbolisme artistique et littéraire émerge au sein de ce milieu. Paul Adam en est l'un des théoriciens, aux côtés d'autres écrivains. Il dirige d'ailleurs à cette époque une revue éponyme consacrée à ce mouvement

⁵ J. Ann Duncan, *L'époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, Paris, A.-G. Nizet, 1982, p. 5.

⁶ Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac au temps du Symbolisme 1880-1890*, Tusson, Du Lérot, 2005 [1ère éd. Paris, Albin Michel, 1938], p. 281.

⁷ Robert Scheffer, « Paul Adam : Séjours et Souvenirs », *Mercure de France*, 1er février 1920, p. 635.

émergeant à partir de mars 1886 avec Gustave Kahn (1859-1936) et Jean Moréas (1856-1910). Il fonde également la revue *Le Carcan* en 1885 avec Jean Ajalbert (1863-1947), *Les Entretiens Politiques et Littéraires* aux côtés d'Henri de Régnier (1864-1936) de 1890 à 1893. À la fin des années 1880, et tout au long des années 1890, Paul Adam se rend donc dans les cafés du Quartier Latin à Paris. En particulier au Gambrinus, rue Médicis, où il apprend à connaître et se lie d'amitié avec certains peintres néo-impressionnistes comme Paul Signac (1863-1935), Georges Seurat (1859-1891), ou Camille Pissarro (1830-1903)⁸ qu'il retrouve aussi à la librairie de l'*Art Indépendant*⁹.

Parmi ces artistes, certains sont anarchistes ou sympathisants, ils sont impliqués, à divers degrés, dans cette mouvance. C'est à ce titre qu'ils sont inquiétés dans le cadre du Procès des Trente (qui se déroule du 6 au 12 août 1894). Des arrestations ont lieu dès le 1er janvier 1894. Félix Fénéon (1861-1944) est arrêté, et c'est à l'époque un ami de Paul Adam. Ce-dernier après avoir soutenu le Boulangisme¹⁰ et s'être présenté en tant que candidat aux élections législatives dans la troisième circonscription de Nancy en 1889, se tourne vers l'Anarchisme, certainement par déception suite à son échec électoral. Ils ont d'ailleurs écrit ensemble *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts* en 1886. Il est cependant difficile de connaître l'implication réelle de Paul Adam, mais on sait qu'il a été assez inquiet pour devoir s'échapper et s'exiler après les attentats de mars 1892¹¹, comme le relate Camille Pissarro dans une lettre à son fils¹². Son exil semble cependant de courte durée et il va vite reprendre ses activités dans les petites revues et écrire un texte, l'*Éloge de Ravachol*¹³, en hommage à l'anarchiste ayant perpétré des attentats, jugé et guillotiné le 11 juillet 1892.

Son mariage le 18 juin 1897 avec Marthe Meyer, semble inaugurer une nouvelle phase de la vie de l'écrivain. Il n'y plus aucune trace de sa présence dans les cafés, il leur préfère désormais le calme de son intérieur¹⁴. Sa notoriété s'accroît ainsi que ses revenus, il ne fréquente dès lors plus la Bohème. Au début du XXe siècle, Paul Adam est proche des institutions officielles et militaires en particulier. Il se mêle toujours de politique, même si son échec en tant que candidat boulangiste reste sa première et dernière tentative. Il écrit et exprime cependant ses opinions colonialistes, un certain nombre de ses textes seront

⁸ Jean Émile-Bayard, « Quand ils étaient étudiants. Souvenirs du Quartier Latin », *Les annales politiques et littéraires*, 02 novembre 1919, p. 424.

⁹ Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac au temps du Symbolisme 1880-1890*, Tusson, Du Lérot, 2005 [1ère éd. Paris, Albin Michel, 1938], p. 183.

¹⁰ Le Boulangisme est un mouvement nationaliste français porté par le général Boulanger entre 1886 et 1889, qui a rassemblé des opposants de la IIIe République.

¹¹ Isabelle Cahn, Philippe Peltier (dir.), *Félix Fénéon : critique, collectionneur, anarchiste*, cat. exp. (Paris, musée du Quai Branly du 28 mai au 29 septembre, Paris, musée de l'Orangerie, du 16 octobre 2019 au 21 janvier 2020), Paris, RMN, 2019, p. 43.

¹² Joan U. Halperin, *Félix Fénéon : art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 317.

¹³ Paul Adam, « Éloge de Ravachol », *Entretiens politiques et littéraires*, juillet 1892, p. 27-30.

¹⁴ Valentine Coppin, *Paul Adam. L'écrivain, la littérature, le genre*, Thèse de doctorat de Lettres Modernes sous la direction de Mme Martine Reid, Université de Lille, 2019, p. 42.

d'ailleurs repris par une droite nationaliste et fasciste¹⁵. Sarah Al-Matary résume ainsi la position et les convictions politiques de l'écrivain à l'aube du XXe siècle :

« bien introduit dans le monde [Paul Adam] se rapproche des cadres militaires, perpétuant par là une tradition familiale interrompue par son père, qui avait renoncé à devenir officier. De lui, Adam a hérité un fort sentiment républicain, qui épouse au fil des ans le jacobinisme colonial. Son œuvre s'attache finalement à promouvoir un nationalisme de la « plus grande France » appuyé sur une élite militaire. »¹⁶

À partir des années 1900, Paul Adam va beaucoup voyager. Il assiste à la première conférence de La Haye en 1901. Trois ans plus tard, il co-préside l'Union Internationale des Beaux-Arts et visite l'Exposition Universelle de Saint-Louis, puis se rend à la Nouvelle-Orléans et à New-York. En 1905, on retrouve le couple Adam en Russie et l'année d'après, en Égypte. L'année 1912 voit leur dernier grand voyage en direction de la Guinée, du Niger et du Sénégal. Ces pays sont alors sous domination française, rassemblés au sein de l'A.O.F (Afrique Occidentale Française). Ce dernier voyage dans les colonies françaises d'Afrique a été l'objet de nombreuses photographies conservées à la fois au musée des Beaux-Arts, qui en possède un album complet, mais aussi à la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast. Lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, son patriotisme et son nationalisme sont exacerbés. Il est très impliqué et écrit quotidiennement dans ses carnets sur l'évolution du conflit. Il visite la ligne de front pour la première fois le 28 août 1914 à Albert et y retournera à plusieurs reprises. Paul Adam entretient une correspondance suivie avec le colonel Charles Mangin (1866-1925), qu'il visite sur la ligne de front, non loin d'Arras à Neuville-Saint-Waast en 1915¹⁷. Deux ans après la fin du conflit, Paul Adam décède à l'âge de quarante-huit ans le matin du 1er janvier 1920, à son domicile du 16, quai de Passy à Paris. Il est alors au faite de sa renommée et à la veille d'une entrée à l'Académie Française.

L'étude de la donation au musée d'Arras vise avant tout à étudier l'environnement dans lequel évoluait Paul Adam, en particulier à travers son cabinet de travail, puisque les objets et les œuvres que possèdent le musée des Beaux-Arts d'Arras proviennent de cette pièce. Nous nous demanderons donc dans quel but à eu lieu cette donation et en quoi ces œuvres et objets nous renseignent sur la personnalité de Paul Adam et surtout sur l'époque dans laquelle il a évolué. Edmond de Goncourt écrivait d'ailleurs ces mots, qui font écho à cette étude :

¹⁵ Sarah Al-Matary, « Des rayons et des ombres. Latinité, littérature et réaction en France (1880-1940) », *Cahiers de la Méditerranée*, 2017, p. 15-29.

¹⁶ Ibid, p. 17.

¹⁷ Émile Lesueur, *Mon pays d'Artois* (2e série), Paris, Éditions Eugène Figuière, 1934, p. 244.

“Pourquoi n’écrirait-on pas la mémoire des choses, au milieu desquelles s’est écoulée une existence d’homme ?”¹⁸

¹⁸ Edmond de Goncourt, *La Maison d’un artiste*, Tome 1, Paris, Charpentier, 1881, préface.

I. La donation

a. Le contexte de la donation : élan de solidarité après l'incendie de 1915

Le musée des Beaux-Arts d'Arras a été créé pendant la Révolution Française, dans l'ancienne enceinte de l'abbaye Saint-Vaast. Fondée au VIIe siècle sur le lieu où la légende chrétienne affirme que Saint-Vaast venait se recueillir, l'abbaye a été fondée afin de renfermer les restes du Saint. La construction d'un plus important monastère est, par la suite, financée par le roi mérovingien Thierry III (vers 657-691), et à partir du XIIIe siècle, une cathédrale gothique est bâtie juste à côté de l'édifice. En 1741, le conseil d'Artois alarme les moines sur le délabrement de l'édifice, et en particulier du clocher. L'abbé Armand Gaston de Rohan (1674-1749) décide alors de le détruire. L'abbé Dom Vigor de Briois (1749-1780) relance le chantier de la cathédrale, qui s'achève en 1763. Il n'est cependant pas tout à fait terminé, puisqu'il reprend en 1804 sur ordre de Napoléon (1769-1821)¹⁹. Au terme de ces différents chantiers de construction, l'ensemble se compose d'un bâtiment de style classique de plan ternaire, c'est-à-dire, composé de trois cours et d'un cloître, ainsi que de trois étages.

Lors de la création du musée des Beaux-Arts à la fin du XVIIIe siècle, le peintre Dominique Doncre (1742-1820) est désigné commissaire des objets scientifiques, des arts et des antiquités dans un décret du 14 mars 1793 par le district d'Arras. Les collections sont alors constituées d'objets provenant en partie des biens saisis pendant la Révolution. Par manque de moyens, puis par un changement de politique qui favorise des restitutions, le projet de création du musée est suspendu. Il est relancé en 1821 et c'est en 1830 que la ville d'Arras obtient la partie occidentale de l'ancienne abbaye Saint-Vaast. Les œuvres sont exposées dans l'édifice en 1832 et on peut dès lors imaginer que Paul Adam a certainement visité le musée arrageois plus d'une fois au cours de sa jeunesse, lorsqu'il passait ses vacances scolaires chez ses grands-parents.

Pendant la Première Guerre Mondiale, Arras se trouve sur la ligne de front, la ville est durement éprouvée par d'importants tirs et bombardements. Particulièrement avec ceux du 20 mai 1915, qui détruisent le patrimoine architectural de la ville comme les célèbres places. Le musée n'est pas épargné puisqu'il va subir un incendie dévastateur le 6 juillet 1915, à la suite du bombardement de la cathédrale qui jouxte l'abbaye Saint-Vaast. Les deux tiers de la collection disparaissent lors de ce tragique événement. Les œuvres n'ayant pas été évacuées au préalable, les pertes sont considérables et seulement un tiers des collections est sauvé.²⁰ À la fin de la guerre, la décision est prise de tout reconstruire à l'identique et c'est

¹⁹ Annick Notter, *L'Abbaye Saint-Vaast d'Arras, XIIIe-XVIIIe siècles*, Arras, Musée des Beaux-Arts, 1997, p. 12.

²⁰ Marie-Lys Marguerite (dir.), *Musée des Beaux-Arts, Arras, Guide des collections*, Paris, Snoeck, 2019, p. 23.

Pierre Paquet (1875-1959), architecte en chef des Monuments Historiques pour les départements du Pas-de-Calais et des Ardennes depuis 1905, qui supervise le projet de reconstruction. Il décide de tout reconstituer de manière fidèle car l'édifice avait été classé Monument Historique en 1911, il utilise néanmoins de nouveaux matériaux. Dès 1919 il livre ses premiers plans et établit un chantier en trois phases jusqu'en 1934. En 1920, les travaux débutent et le musée se voit l'objet d'une forte solidarité nationale. L'événement tragique est connu à l'époque, fortement relayé par la presse, mais aussi grâce à l'exposition organisée au Petit Palais à Paris. Celle-ci présente des œuvres mutilées par la guerre dès 1916²¹. Le lion d'Arras, autrefois au sommet du beffroi de la ville, est alors exposé et devient une œuvre symbolique, qui témoigne du désastre de la guerre et des dommages qu'a subi Arras. Mais rebâtir immédiatement après la Première Guerre Mondiale est plus que compliqué, la France subit alors une crise financière et avec la dévaluation du franc, les reconstructions sont donc soumises à des budgets extrêmement serrés. Malgré tout le chantier du palais est l'un des plus importants et n'a été suspendu qu'une seule fois, pour un devis trop ambitieux réalisé en 1922²². Après cet arrêt forcé, le chantier ne sera plus jamais interrompu, notamment grâce à une convention signée en 1927 par la mairie et l'Etat pour s'assurer d'une simultanéité du financement qui ne laissera plus jamais le chantier sans argent et dans le risque de s'arrêter. Des efforts, ainsi que des choix, ont dû être faits, comme la simplification de certains décors et l'abandon du projet de restitution de la bibliothèque.

En 1926, l'année de la donation Paul Adam, l'aile droite et gauche sont quasiment terminées ainsi que le portail. On pense que les salles commencent à être rouvertes au public en 1927. La fin définitive des travaux et l'agencement des salles se fait au début 1930 et le nouveau musée des Beaux-Arts ouvre ses portes en un an plus tard, avec une salle nommée "Paul Adam" en l'honneur du don de l'homme de lettres, d'origine arrageoise. Toutefois, ce don n'est pas le seul qui a été fait au musée. Car, pour faire face à la considérable perte d'œuvres d'art, des musées comme celui du Louvre ou de Cluny ont mis des œuvres en dépôts pour que le musée arrageois puisse continuer d'exposer. En plus de ces nombreux prêts, on dénombre aussi beaucoup de donations dans les années 1920 et 1930, à l'image de celle de Paul Adam, on peut citer celles de Gieseler en 1934, Joseph Quentin en 1946 ou encore les collections de Gautray (1932) et Sangnier (1929). Une donation est un acte juridique qui consiste à ce qu'un donateur se sépare définitivement d'un bien, et l'offre gracieusement à une tierce personne ou à une institution. Dans le cas étudié ici la donation s'est effectuée au profit de l'institution muséale arrageoise. Dans les années d'après-guerre, on remarque une véritable prise de conscience ainsi qu'une envie d'apporter son soutien aux institutions locales. Évidemment, auparavant le musée a connu d'autres dons importants, mais ils

²¹ Claire Maingon, « *L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais* », *In Situ* [En ligne], 2014, consulté le 17 janvier 2020, p. 17.

²² Joseph Leleux, *La reconstruction du palais Saint-Waast après la Première Guerre Mondiale*, maîtrise d'Histoire sous la direction de Denis Varaschin, Université d'Artois, 2000, p. 33.

sont cependant peu nombreux avant 1870. C'est le contexte politique de la Troisième République (1870-1940), avec la volonté de créer une forte Histoire Nationale et un important élan patriotique, qui va favoriser ces gestes²³. Ils vont devenir fréquents durant les dernières années du XIXe siècle et les premières du XXe siècle. Malgré tout, le contexte est ici différent et on peut très bien imaginer que les donateurs avaient conscience d'aider le musée, à un moment particulièrement dramatique de son existence, et la donation Paul Adam en 1926 est l'une des premières qui se réalise dans ce contexte particulier de solidarité. Même s'il se réalise en partie pour soutenir l'institution muséal de la ville, ce n'est pourtant pas l'unique raison. Et il est important de se pencher sur la nature de cet acte et les raisons qui l'ont motivé.

²³ Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, n°112, 2001, p. 47.

b. La donatrice Marthe Adam et son projet de reconstitution

L'épouse de l'écrivain, Marthe Meyer (1877-1961), la fille de Narcisse Meyer, est issue d'une riche famille parisienne. Ses deux soeurs Jeanne Meyer (1875-1953) et Suzanne Meyer (1880-1969) sont respectivement mariées à Lucien Mühlfeld (1870-1902), écrivain et journaliste, et à Leonetto Cappiello (1875-1942), peintre et caricaturiste renommé de l'époque. Marthe Meyer et Paul Adam se marient en 1897, et Marthe Adam n'aura dès lors de cesse de mettre en avant son mari et de l'aider. Comme le révèle certains écrits, en particulier celui de Marcel Batilliat, le biographe de Paul Adam, qui nous renseigne sur son rôle si important aux côtés de l'auteur :

“Madame Paul Adam devient pour l'écrivain le plus précieux et le plus dévoué des collaborateurs : non point qu'elle concourt d'une façon effective à l'exécution de l'œuvre ; mais elle anime de sa présence constante le cabinet de travail du romancier, et rend plus fécond le laborieux isolement par l'atmosphère de tendresse et de joie qu'elle prend à tâche d'y entretenir.”²⁴

Bien plus qu'une présence, c'est une collaboratrice qui partage tous les aspects de la vie de l'écrivain. Elle s'implique dans ses recherches historiques pour ses écrits et le suit lors de ses voyages dans les colonies françaises d'Afrique, au Brésil ou encore aux États-Unis. Elle note d'ailleurs elle aussi ses impressions d'Afrique dans le même carnet que Paul Adam²⁵. De nombreuses photographies les représentent tous les deux, dans leur intérieur ou en voyage (fig. 3,21,23,30). Et une grande majorité des lettres de condoléances présentes dans le fonds conservé à Arras montre ce couple très uni. À travers la donation au musée d'Arras, elle cherche avant tout à faire perdurer la mémoire de l'homme de lettres. En témoignent quelques échanges épistolaires, présents dans le dossier de la donation du musée. On constate qu'elle s'inquiète de la longue durée de réponse du conservateur et lui donne des indications concernant l'agencement du mobilier et des objets. Les photographies présentes dans la donation ont certainement été envoyées par ses soins, afin que les conservateurs puissent restituer fidèlement le cabinet de l'écrivain. Pour l'écrivain et son entourage, le geste de léguer les documents et les archives à des institutions publiques apparaît dans les années 1890. On pense que c'est à partir du testament de Victor Hugo qui faisait part de son intention de léguer ses manuscrits ainsi que tous ses papiers personnels à la Bibliothèque nationale de Paris. Ce testament qui a été largement diffusé dans la presse, a marqué le public, car c'était alors un geste précurseur qui allait ouvrir la voie à beaucoup d'écrivains par la suite,

²⁴ Marcel Batilliat, *Paul Adam*, Londres, Forgotten Books, 2015 [1ère éd., Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903], p. 17.

²⁵ Carnets conservés dans le dossier n°87 à la médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast.

comme Paul Adam. Néanmoins, on ne sait comment l'idée de ce don est née, peut-être les époux avaient-ils évoqué cette possibilité avant que Paul Adam ne décède ? Cela est possible, malgré tout, sa première intention semblait d'en faire don à l'Académie Goncourt. Fondée en 1900 par les frères Goncourt, Paul Adam admirait énormément les écrivains, dont il fréquentait le salon littéraire chaque dimanche à ses débuts. Selon Jean Ajalbert, écrivain symboliste et ami de Paul Adam, ce-dernier souhaitait d'ailleurs léguer l'ensemble de son bureau à l'Académie Goncourt :

“ Il devait d'ailleurs manifester sa reconnaissance à l'Académie Goncourt en lui léguant sa bibliothèque et son cabinet de travail, refusés manque de domicile”²⁶.

On suppose que c'est donc très certainement Marthe Adam qui - dans un constant souci de mettre en avant son mari et d'agir afin que son œuvre et sa figure ne tombe pas dans l'oubli, a souhaité donner le mobilier et les objets du cabinet de travail de son défunt mari. Cette donation revêt certainement aussi pour elle, un aspect pratique, puisqu'après la mort de son époux, Marthe Adam entre dans les ordres. Elle quitte donc l'appartement du Trocadéro et le loue meublé pendant quelques mois, puis le vend définitivement pour en reverser les fonds à sa communauté religieuse. Dans un acte notarié conservé dans le dossier de la donation, elle y dicte ses *intentions*²⁷. Ces dernières sont très claires : elle souhaite que tout objet ayant eu un rapport avec Paul Adam soit légué au musée des Beaux-Arts d'Arras, y compris les papiers de famille et les œuvres d'art, afin de reconstituer son cabinet de travail. Dans une autre lettre, toujours adressée au conservateur et non datée, elle écrit que le but de cette reconstitution est de :

“montrer le cadre dans lequel un écrivain du XIXe siècle a écrit son œuvre”²⁸.

L'intention de Marthe Adam était donc que le bureau de Paul Adam soit reconstitué le plus fidèlement possible, afin que le public puisse le visiter et s'imaginer l'écrivain à son bureau, rédigeant ses œuvres. Selon elle, les objets n'avaient pas réellement de valeur mais étaient empreints d'une histoire, liée à la vie de l'auteur et à son œuvre. À la réouverture du musée, suite aux travaux de réaménagement après l'incendie de 1915, le cabinet de travail reconstitué est exposé. La presse relaie alors l'information de la donation de Marthe Adam, on peut lire par exemple :

“En souvenir du séjour que fit Paul Adam dans ses années de jeunesse, aux environs de cette ville, Mme Paul Adam a offert au musée les meubles et les œuvres d'art qui se trouvaient dans le

²⁶ Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac au temps du Symbolisme 1880-1890*, Du Lérot, 2005 [1ère édition, Paris, Albin Michel, 1938], p. 283.

²⁷ Document non daté.

²⁸ Dossier de la donation Paul Adam au Musée des Beaux-Arts d'Arras.

*cabinet de travail de son mari, ainsi que tous les livres et les manuscrits de l'écrivain (...). Le portrait de Paul Adam par Jacques-Emile Blanche fait face au portrait par Capiello ; ils sont vivants l'un et l'autre, et ce cabinet de travail attirera sans doute de nombreux visiteurs au musée, comme tout ce qui porte la marque de la pensée et du talent*²⁹.

*“C'est en souvenir de ce long séjour que Mme Paul Adam vient de léguer au Musée d'Arras, le cabinet de travail de son mari avec meubles, objets d'art. Notre photographie représente le cabinet de travail complètement reconstitué”*³⁰.

Les articles insistent sur le fait que la décision vient de Marthe Adam. Le cliché du *Journal Grand Écho du Nord de la France* (fig. 4)³¹ montrent le mobilier mis en scène dans une volonté de reconstitution. Le cabinet de Paul Adam n'est pas la première reconstitution présentée dans les galeries du musée. En effet, à la toute fin du XIXe siècle on trouvait une cuisine ainsi qu'une chambre à coucher datant du XVIIIe siècle, aménagées en vue de l'exposition rétrospective du Pas-de-Calais en 1896. Cependant la mise en scène du cabinet de travail de Paul Adam est la première à être présentée de manière permanente au public, puisqu'on sait qu'elle est restée au moins jusqu'en 1939.

Dans une lettre de réponse (sans date ni signature) - qui est certainement un brouillon - le conservateur de l'époque a réalisé un croquis pour rendre compte, à Marthe Adam désormais sœur Paul-Dominique, de l'emplacement des objets dans l'espace d'exposition destiné à accueillir le bureau de l'écrivain (fig. 9). La donation se déploie sur deux pièces, dans la première, de plus petites dimensions on retrouve entre autres, un “*meuble de style africain*” (peut-être le cabinet indo-portugais, cat. M3), le buste de Paul Adam par le sculpteur Landowski (cat. S3). Dans la seconde pièce prennent place le scriban (cat. M2), la pendule-lyre (cat. D4) posée sur une cheminée. En face, prennent place la table de travail (cat. M5) ainsi que le divan (cat. M6). Enfin de l'autre côté de la pièce, deux emplacements de part et d'autre des fenêtres sont réservés à la bibliothèque et au milieu vient s'adosser la console (cat. M4).

Le cliché de l'article du *Grand Écho du Nord de la France* (fig. 4) nous montre une toute autre disposition. Les meubles et les œuvres semblent regroupés dans un espace plus réduit. On y voit le bureau (cat. M5) de l'écrivain, avec ses objets usuels. Derrière vient se placer le scriban (cat. M2), qui se trouvait dans la chambre de son épouse (fig. 25). Toutes les œuvres et le mobilier sont présentés dans cet espace de manière condensée. Dans le dossier de la donation du musée, sont présents des clichés qui montrent les pièces de la reconstitution, en 1935 et 1939. Celle de 1935 (fig. 4 et 5) présente le bureau de

²⁹ Hubert Morand, « La résurrection d'Arras », *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 02 août 1931, p. 4.

³⁰ Pierre Manaut, « Le cabinet de travail de Paul Adam, au musée d'Arras », *Journal Grand Écho du Nord de la France*, 12 juillet 1931, p. 1.

³¹ Ces clichés sont conservés dans le dossier de la donation Paul Adam au musée des Beaux-Arts d'Arras.

l'écrivain au centre de la pièce, entouré du divan (cat. M6), du scriban (cat. M2) et des fauteuils de style Régence (cat. M1). Au mur sont accrochées les portraits de Paul Adam par Cappelletto (cat. P9) et Blanche, surmontés de celui de Marthe Adam par Hawkins (cat. P8). Au-dessus de la porte, dans le fond à droite, sont accrochés le portrait d'Anne Brillon de Jouy d'après Fragonard (cat. P5), le tableau de Tournières (cat. P1) ainsi qu'un autre tableau, au-dessus du scriban, qui pourrait être le portrait de Duhamel du Monceau (cat. P3). Au sommet de ce meuble est posée la majolique italienne (cat. D3), et de part et d'autre sont placées les consoles sur lesquelles sont disposées le buste d'Adam par Louise Ochsé (cat. S1) et la tête d'Apollon (cat. S2). Sur le dernier pan de mur visible sur la photographie, étaient accrochées la *Jeune fille endormie* de Blanche (cat. P9) ainsi que les deux gravures d'après une composition de Jordaens (cat. E1 et E2). Enfin, la pendule-lyre (cat. D4) était sur la cheminée, entourée d'une paire de lampes (n° inv. 2013.0.97.1/2). En 1939 (fig. 6,7,8), la présentation est déplacée dans une autre salle du musée. Elle diffère quelque peu, avec l'accrochage *du portrait d'un homme* (cat. P4) au-dessus de la bibliothèque, le *portrait d'une jeune femme* (cat. P2) et celui de Duhamel du Monceau, entouré des œuvres figurant *Le Dieu Pan gardant ses chèvres* (cat. E1) et *L'enfance de Jupiter* (cat. E2). La présentation du divan a également changé, tout comme la tête d'Apollon posée sur un piédestal (cat. M10).

Les diverses reconstitutions du cabinet de travail de Paul Adam et leurs agencements diffèrent donc de ce qu'il a connu. Malgré ce manque d'authenticité, elles permettaient aux visiteurs de découvrir le mobilier, les tableaux et les objets parmi lesquels évoluait l'homme de lettres. La volonté de Marthe Adam était ainsi respectée.

c. Le lien avec le territoire arrageois

Ce don au musée des Beaux-Arts d'Arras symbolise également le lien de Paul Adam avec sa région d'origine. Enfant, il passait toutes ses vacances à Arras³². Il semble être resté attaché à cette ville ainsi qu'à la région du nord de la France comme en atteste le pseudonyme Jean d'Arras, avec lequel il a notamment signé en 1886 *Causes célèbres de Belgique*³³. De plus, la région et Arras en particulier sont souvent évoqués dans certains de ses romans comme *Chair Molle* (1885), où il évoque le miracle de la Sainte Chandelle, ancrée dans l'histoire populaire et religieuse locale d'Arras³⁴. On relève aussi des allusions à la ville dans *Être* (1888), *En décor* (1891) et enfin *Le Lion d'Arras* en 1920. Le journaliste Lucien Corpechot (1871-1944) écrit que l'Artois était "son vrai pays, sa terre nourricière"³⁵. L'écrivain aimait d'ailleurs à évoquer les origines de sa famille et créer autour de lui un certain imaginaire³⁶. Cet imaginaire lui est transmis par sa mère et il écrit un cycle de romans *Le Temps et la Vie* qui relate l'histoire de la famille des Héricourt, de la Révolution aux années 1830. Cette famille est issue des environs d'Arras, tout comme celle de Paul Adam, qui a d'ailleurs emprunté le nom Héricourt aux moulins Héricourt-Sainte-Catherine, grâce auxquels sa famille s'est enrichie. Il publie ainsi quatre romans de 1889 à 1903 qui s'intitulent *La Force*, *L'Enfant d'Austerlitz*, *La Ruse* et *Au soleil de juillet* puis *Le Lion d'Arras* viendra compléter cette série.

Il lui arrivait de revenir à Arras où les officiels se montraient fiers que la famille de cet écrivain de renom soit originaire de la ville. Paul Adam s'est d'ailleurs vu offrir le Rosati d'Artois (fig. 10), distinction remise par la société du même nom, rosati étant l'anagramme du mot artois. Les Rosati sont une société littéraire fondée en 1778 à Arras. Au cours du XIXe siècle elle disparaît pour réapparaître en 1892. La société met en avant la culture artésienne et organise des événements pour la promouvoir. Paul Adam s'est vu remettre cette décoration, une épingle représentant une rose dorée dans un étui en cuir rouge, frappé à ses initiales, lors d'une fête publique le 28 avril 1912. On retrouve cette distinction honorifique au sein du don de l'écrivain de 1926 (inv. 2013.0.1032), elle est à la fois le témoin d'une reconnaissance officielle de la ville et celle que lui porte Paul Adam, comme le souligne cet extrait issu de son discours :

³² Émile Lesueur, *Mon pays d'Artois* (2e série), Paris, Eugène Figuière, 1934, p.251-253.

³³ Marcel Batilliat, *Paul Adam*, Londres, Forgotten Books, 2015 [1ère éd., Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903], p. 16.

³⁴ Paul Adam, *Chair molle*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885, p. 113.

³⁵ Lucien Corpechot, *Souvenir d'un journaliste*, Paris, Plon, p. 7.

³⁶ Comme en témoigne cet extrait : "Après 1840, on a connu mon grand-père colonel des gardes nationales du Pas-de-Calais, et célèbre dans Arras pour sa haute taille, son cheval blanc, ses réceptions, son mobilier du XVIIIe siècle et de l'Empire (...)", *Revue Illustrée* de mars 1902, p. 15.

“Un esprit [...] dépend toujours de l’élite qui le forme. Si l’œuvre que j’ai tenté de réaliser offre quelque vertu, s’il existe en elle quelque mérite, c’est à notre Artois, c’est aux enseignements que m’ont donnés ses paysages et ses coutumes, ses glorieux souvenirs et ses exemples permanents qu’elle le doit”³⁷.

Dans la donation, plusieurs œuvres témoignent du lien entre Paul Adam et l’Artois. L’écrivain est très concerné par les dommages causés par la Grande Guerre, en témoigne la médaille en bronze de l’artiste artésien Arthur Mayeur (1871-1934), conçue en 1917. Pendant la Première Guerre Mondiale il visite la ligne de front dès 1914, et les villes les plus touchées comme Amiens, Albert et bien sûr Arras. Paul Adam est ainsi aux premières loges des ravages de la guerre, la médaille de Mayeur est vendue au profit de la reconstruction du Palais Saint-Vaast, elle révèle son intention d’aider la ville (cat. ME1). La médaille représente le lion d’Arras qui tient l’étendard de l’Artois, avec l’inscription *“Honneurs aux défenseurs d’Arras - Honte aux vandales 1914-1918”*. Au revers, est figuré les ruines du Beffroi de la ville, avec les dates 1914-1918 sur une feuille de laurier, rappelant la victoire française au terme du conflit. La présence de cette médaille marque l’intérêt qu’il porte à sa ville d’origine, elle n’est pas la seule du don, on peut également mentionner une autre médaille de Corneille Theunissen (1863-1918), sculpteur et médailleur, lui aussi originaire du Nord. Cette médaille datant de 1912, représente l’Association des assurés du Nord de la France en 1912, regroupant les villes d’Arras, Saint-Quentin, Amiens et Lille (cat. ME2).

Toujours en rapport avec Arras, une médaille en bronze montée sur un cadre en bois (cat. ME 5) de l’artiste Clément Carlier, originaire du Pas-de-Calais, connu pour la réalisation de ses portraits de personnalités arrageoises. La médaille de la donation représente le peintre Constant Dutilleux (1807-1865), né à Douai, qui installe son atelier à Arras où il ouvre une imprimerie en 1832. Il y édite des planches sur l’histoire d’Arras mais aussi des créations d’artistes de la région, puis il fonde la Société Artésienne des Amis des Arts en 1859. Constant Dutilleux a donc beaucoup œuvré afin de promouvoir les artistes locaux et valoriser la région. On constate également la présence de la médaille de Charles Lemarquier (cat. ME 6) représentant Jules Périn (1834-1900), de profil. L’œuvre a été présenté au Salon en 1898, Paul Adam a certainement acquis cette médaille d’un artiste qu’il semblait apprécié, comme l’indique sa critique dans son ouvrage *Dix ans d’art français*³⁸. Le lien la région arrageoise est illustré ici par Jules Périn, avocat et intellectuel né à Arras, qui a notamment participé en tant que capitaine d’état-major à la guerre de 1870.

Il existe également deux plaques de cuivre gravées qui sont des matrices. Les sujets de ces plaques sont ici encore en lien avec la ville d’Arras. La première figure la Vierge consolatrice des affligés dédiée à Arras (cat. E5), tandis que la deuxième plaque représente le calvaire de la ville (cat. E6), monument religieux

³⁷ Émile Lesueur, *Mon pays d’Artois* (2e série), Paris, Éditions Eugène Figuière, 1934, p. 242.

³⁸ Paul Adam, *Dix ans d’Art Français*, Paris, Albert Méricant, 1909, p. 24.

important depuis le XVII^e siècle et l'objet d'une importante dévotion de la part des arrageois. Ces deux plaques révèlent une fois de plus l'intérêt porté à sa région d'origine ainsi qu'aux traditionnels récits religieux qui lui sont attachés.

Les quelques œuvres que nous avons énumérées ici, et ce qu'elles représentent, prouvent le lien qui existait entre Paul Adam et le territoire arrageois. On peut penser qu'un certain nombre de ces objets d'art ont été acquis par les parents de l'écrivain et qu'il les a conservés par la suite. Cela révèle qu'il a gardé un attachement certain à sa région d'origine, en faisant lui-même l'acquisition d'œuvres ayant pour sujet la région arrageoise.

II. Paul Adam, écrivain à l'époque fin-de-siècle

a. Les cabinets de travail des intellectuels

Sous la III^e République (1870-1940), la figure de l'intellectuel, et en particulier celle de l'écrivain est plus que jamais mise en avant et glorifiée par le pouvoir. En témoignent les funérailles grandioses de Victor Hugo en 1885. Cependant, le statut d'intellectuel est un nouveau statut social, propre à son époque. À la fois admiré et moqué, particulièrement par les nombreuses caricatures, les artistes et les intellectuels occupent une place importante dans la sphère médiatique. Paul Adam n'échappe pas à la règle, et sera croqué par nombre de caricaturistes. On peut citer les dessins d'Ernest la Jeunesse (1874-1917) et de Camara (186-1948) pour le journal *l'Assiette au Beurre* (fig. 33 et 34). Mais, comme le souligne Valentine Coppin, Paul Adam participe également à cette désacralisation de l'écrivain. L'ouvrage, *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts* (1886), qu'il écrit avec Félix Fénéon, Jean Moréas et Oscar Méténier (1852-1913) est lui aussi caricatural³⁹.

Les hommes de lettres sont plus que jamais l'objet d'une "*attention sociale redoublée*"⁴⁰. Pour ces artistes, la presse écrite et illustrée, alors en plein essor depuis la loi sur la liberté de la presse en 1881, est très importante. Les chercheurs emploient les termes "*d'hommes doubles*"⁴¹, de "*vedettisation*"⁴² ou de "*domestication de l'artiste*"⁴³, pour saisir à quel point l'écrivain était connu et présent dans l'espace médiatique de l'époque, au travers de nombreuses photographies d'eux-mêmes, ainsi que de leur intérieur. Selon Alexia Kalantzis, le domicile de l'écrivain jouait alors un rôle de premier plan, à la fois espace intime et public. La multiplication des sujets sur les demeures d'écrivains, traduit aussi l'intérêt du grand public pour ces habitations, où se déroule l'acte de création d'une œuvre littéraire⁴⁴. Et en effet, les journalistes accordent une importance à la demeure de l'auteur, qui devient son reflet. Comme le fait Paul Dalloz (1829-1887) dans un article concernant Victor Hugo, il raconte l'écrivain "*par ses demeures*"⁴⁵.

³⁹ Valentine Coppin, *Paul Adam. L'écrivain, la littérature, le genre*, Thèse de Doctorat de Lettres Modernes, Université de Lille, 2019, p. 64.

⁴⁰ Gisèle Sapiro, *Autorité et responsabilité de l'écrivain : les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la Troisième République*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 3.

⁴¹ Christophe Charle, *Paris fin-de-siècle, culture et politique*, Paris, Seuil, 1998, p. 89.

⁴² Alexia Kalantzis, « Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIX^e siècle », *COntEXTES* [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2017, consulté le 10 mars 2020, p. 9.

⁴³ Elizabeth Émery, *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, Chambéry, Université de Savoie Mont Blanc, 2015, p. 7.

⁴⁴ On peut citer en exemple la série « Demeures de personnages célèbres », Paris, Potémont, 1862-1863.

⁴⁵ Paul Dalloz, « À Victor Hugo », *Le Monde Illustré*, 30 mai 1885, p. 362.

Depuis les années 1880, la notion d'un chez-soi confortable est désigné par le mot anglais *home*⁴⁶, dans les classes aisées. La demeure prend alors une autre dimension, car on passe beaucoup plus de temps à l'intérieur qu'auparavant, et on voit se constituer un véritable intérieur bourgeois et confortable. Edmond de Goncourt l'évoque d'ailleurs dans *La maison d'un artiste*⁴⁷. Au sein de ce nouveau mode de vie, plus sédentaire, le cabinet de travail chez un écrivain devient la pièce centrale. À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, un écrivain reconnu et possédant une certaine aisance financière possède un cabinet de travail. C'est la pièce où ils se retirent pour travailler et créer. La table de travail est le meuble principal, mais elle contient aussi un certain nombre d'objets d'art et d'œuvres qui renseignent sur les goûts de son propriétaire, puisqu'il l'aménage selon ses désirs. Les objets de ce cabinet ont, de ce fait, une certaine signification pour lui. C'est une pièce à la fois privée et publique où l'écrivain se met en scène, conscient du décor qui l'entoure, au travers de reportages photographiques qui sont publiés dans la presse. Celle-ci est d'ailleurs amatrice de ces reportages, en particulier des anecdotes relatives à l'environnement d'un auteur.

La représentation d'un intellectuel n'est cependant pas une nouvelle pratique, mais l'apparition de la photographie la bouleverse. On assiste alors à l'émergence du portrait photographique, en particulier avec le travail de Nadar (1820-1910). Néanmoins, celui-ci se concentre majoritairement sur le corps et l'attitude de l'écrivain, et non sur son environnement. C'est le photographe Edmond Bacot (1814-1875), avec comme modèle Victor Hugo (1802-1885), qui commence à photographier l'intérieur de l'artiste. Alors en exil à Guernesey, Bacot a ainsi photographié la chambre et le cabinet de travail de l'écrivain (fig. 11). Ce ne sont alors que les débuts de cette pratique, car c'est le photographe Paul François Arnold Cradon, dit Dornac (1858-1941) qui va développer la pratique de photographier les écrivains chez eux. Ce projet s'inscrit dans un "*nouveau régime de visibilité médiatique, reposant sur une exposition publique de l'intime*",⁴⁸ selon les mots de Pascal Durand. La presse s'intéresse à la façon dont travaillent les écrivains, dans quel environnement ils rédigent leurs œuvres. Il y a une véritable sacralisation de la pièce où se déroule l'acte de création. Ils s'intéressent aux intérieurs des hommes de lettres, devenus de véritables personnalités publiques.

La série intitulée *Nos Contemporains chez eux* se compose de portraits photographiques réalisés en 1888 et 1917. Elle met en lumière les maisons de deux cent personnalités, dont de grands écrivains. La plupart sont photographiés chez eux, dans leurs ateliers, salons ou cabinets de travail. Le grand public pouvait se procurer les tirages photographiques de petites dimensions, à l'unité, dans certaines boutiques. Les tirages plus grands étaient, quant à eux, regroupés dans des albums, publiés en plusieurs volumes. Les

⁴⁶ Paul Adam emploie aussi ce terme, il écrit d'ailleurs : "*réception at home*" dans son agenda, le 11 novembre 1919, dossier 95, fonds Paul Adam de la médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast.

⁴⁷ Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Tome 1, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 2.

⁴⁸ Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *COntEXTES* [En ligne], 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 15 février 2020, p. 34.

clichés étaient publiés dans *Le Monde Illustré*, avec des commentaires de Théodore Gosselin, sous le pseudonyme de G. Lenôtre de 1889 à 1896. Mais aussi dans *Les Annales politiques et littéraires*, *L'Illustration*, *La Revue Encyclopédique* ou *Le Soleil du Dimanche*. L'évolution de la technique photographique à la fin des années 1880 permet au photojournalisme de se développer rapidement. Grâce à divers procédés comme la photogravure sur bois, ou la reproduction photomécanique.

La série de Dornac témoigne de l'évolution des techniques, la photographie permet de faire pénétrer le public dans les intérieurs des intellectuels de l'époque. Ces clichés ont d'ailleurs une véritable visée documentaire, comme le rappelle le Dornac dans chaque légende suivant une photographie. Grâce à certains portraits, on discerne donc l'environnement dans lequel évolue l'auteur, comment est agencé et décoré son espace de travail. Les auteurs sont conscients de ce qu'il vont montrer au public car :

“Le décor, les meubles, participent, tout autant que la posture de l'écrivain et son œuvre, à créer une image spécifique de l'auteur”⁴⁹.

Les clichés de Dornac sont souvent le reflet d'une société bourgeoise qui incarne l'importance d'un confortable chez-soi. L'écrivain qui se fait photographe est alors conscient qu'il se met en scène au sein d'un décor particulier. Il donne à voir son image personnelle, chez lui, ainsi que celle, publique, de l'homme de lettres. Le décor peut sembler anecdotique et sans importance, pourtant il est le reflet d'une époque précise, mais aussi de celui qui l'a choisi. Jean-Paul Dekiss nous rappelle pourquoi il ne faut pas le négliger :

“ Le décor et les objets d'une Maison ne sont pas des signes neutres et sans origine. Ce ne sont pas des choses interchangeables, bien que souvent ils n'aient que valeur usuelle, mais ils ne sont pas non plus indispensables. Ces objets, ce décor, sont des indices, qui contrairement aux signes de l'argent qui se dégagent de toute origine sociale, sont la marque d'une existence, d'une histoire, d'une humanité concrète (...)”⁵⁰.

Parmi les dizaines d'artistes photographiés par Dornac au fil des années, il est intéressant de se pencher sur quelques clichés, afin d'effectuer des comparaisons avec le cabinet et les objets de la donation Paul Adam. On note ainsi que certains cabinets se ressemblent dans une certaine mesure, faisant tous plus ou moins preuve d'éclectisme, caractéristique de l'époque fin-de-siècle. Analyser le cabinet de travail permet aussi de connaître les goûts de l'écrivain, qui s'inscrivent dans l'histoire du goût de son époque. En effet,

⁴⁹ Alexia Kalantzis, « Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIXe siècle », *COntEXTES* [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2017, consulté le 10 mars 2020, p. 2.

⁵⁰ Jean-Paul Dekiss, « La maison d'un écrivain, utopie ou enjeu de société », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, no. 4, 2009, pp. 783-795.

la plupart des intérieurs de la fin du XIXe siècle était meublé selon le style Napoléon III ou Beaux-Arts, style éclectique qui mélangeait les formes des XVIIe et XVIIIe siècle⁵¹. Le document de la main de Marthe Adam (fig. 1 et 2) indique d'ailleurs cet éclectisme dans l'accrochage de leurs œuvres, avec des titres évoquant des œuvres issues de plusieurs époques et techniques, comme *l'Infante*, les *Intérieurs hollandais* ou les gravures *Les Sabots* et *Le Messager discret*.

Le cliché d'Alphonse Daudet (1840-1897), le montre assis à sa table de travail, dans une posture de réflexion (fig. 12). Il possède une chaise inspirée du style Louis XIV, reconnaissable à des traverses d'entrejambe, ainsi que par des accotoirs qui se terminent en crosse. Son bureau à coffre plat, s'ouvrant par trois tiroirs à l'aide de poignées en bronze dorées, et de pieds cannelés, qui se rejoignent en une entretoise très simple. Poursuivons avec le cabinet de travail d'Alexandre Dumas fils (1802-1870). Ce que l'on remarque, dans un premier temps, ce sont les tableaux, qui recouvrent les murs de la pièce (fig. 13). Ils sont accrochés à "touche-touche" comme on le faisait alors à l'époque. Sa table de travail est, en réalité, composée de deux tables, une première, plus grande, dont les pieds sont dits en balustre et regroupés entre eux par une entretoise. À côté vient se placer une autre table aux pieds avec un tournage torse ou en spirales, qui se terminent par un élément de section carré. L'entretoise est, elle aussi, composée d'un tournage en spirales. Ces deux tables, massives, avec le traitement des pieds ainsi que l'entretoise rappellent les caractéristiques du mobilier sous le règne de Louis XIII. Celui d'Octave Mirbeau (1848-1917) est plus simple (fig. 14), avec une table de travail moins massive, c'est un bureau plat aux lignes droites qui nous rappelle celui de Paul Adam, présent dans le legs de 1926 (cat. M6). Les œuvres graphiques accrochées au mur ne sont pas positionnées bord contre bord.

Au contraire d'Octave Mirbeau ou d'Alexandre Dumas, certains auteurs aimaient être dans une atmosphère différente. Le cabinet d'Émile Zola (1840-1902) en est un bon exemple (fig. 15), c'est un véritable décor et on comprend ainsi l'importance accordée à cette pièce de la demeure. On y remarque des meubles néo-gothiques massifs, comme sa table de travail et son fauteuil. Guy de Maupassant (1850-1893) décrit cette pièce dans un article, en mettant en avant le mélange des styles du Moyen-Age au XVIIIe siècle, en passant par des objets d'art extra-européens, et la surcharge décorative, caractéristique d'un intérieur bourgeois de la fin du XIXe siècle⁵².

Paul Adam figure dans la liste des quatre cent personnalités qui furent photographiées par Dornac. Le cliché qui nous le montre date de 1899 (fig. 16). Il est intéressant de s'y attarder, et de noter que la pièce, dans laquelle il se trouve, est vaste et lumineuse, beaucoup plus dépouillée et différente que celle d'Émile Zola, par exemple. Les deux cabinets forment un contraste et montrent la cohabitation de styles et de goûts pour différentes époques, typique de la seconde partie du XIXe siècle. A cette époque, Paul Adam habite le château de Chaigès à Juvisy, qu'il loue de 1898 à 1900. Sur le cliché pris par Dornac, Paul Adam

⁵¹ Anne Massey, *La décoration intérieure au XXe siècle*, Paris, Thame&Hudson, 1991, p. 31.

⁵² Guy de Maupassant, "Émile Zola", *Le Gaulois : littéraire et politique*, Paris, 14/01/1882, Gallica [En ligne], consulté le 16 janvier 2020, p. 1.

n'est pas derrière la table de travail qui est conservée au musée d'Arras. Il est assis, pensif, sur une chaise de style Louis XVI, les jambes croisées et la main droite glissée dans sa veste. Derrière lui, on distingue la pendule en forme de lyre (cat. D2), seul objet visible de la photographie présente dans le don de 1926.

b. Le cabinet de travail de Paul Adam

“Les maisons, souvent, ont l’âme de ceux qui les habitent ; elles reflètent leurs pensées et leurs goûts, elles nous donnent l’image la plus vraie d’eux-même”⁵³.

L'écrivain Paul Acker (1874-1915) a écrit ces mots à propos des intérieurs de ses confrères. Si nous avons pu en observer quelques-uns précédemment, cette étude est en grande partie consacrée à celui de Paul Adam, afin de voir en quoi elle nous renseigne sur ses goûts et ceux de son époque. Cette étude est possible grâce aux meubles, objets et œuvres de la donation. Mais aussi et surtout grâce à des photographies, présentes à la fois dans la donation au musée arrageois en 1926, ainsi que dans des articles, parus dans la presse de l'époque. Dans certains d'ailleurs, on peut y lire une courte description de l'atmosphère de cette pièce. Les diverses photographies, présentes dans la donation, nous renseignent sur la disposition des éléments au sein du cabinet de travail de Paul Adam. Cette disposition varie cependant selon les différentes demeures du couple. Actuellement, nous connaissons trois adresses, le château de Chaiges, loué de 1898 à 1900, le château de Montebise construit au XVIII^e siècle (dont on ne connaît pas les dates d'occupation) et l'appartement du quai de Passy, acquis en 1912. La majorité des clichés à notre disposition ne sont ni datés ni localisés. Nous allons, par conséquent, tenter de les situer et de les dater, mais cela ne reste pour l'heure que des hypothèses. Une première photographie (fig. 17), montre l'auteur, certainement derrière sa première table de travail, dont les lignes droites rappellent la production de la fin du XVIII^e siècle. Le seul objet de la donation de 1926 visible est la lampe posée sur la cheminée (musée des Beaux-Arts d'Arras, inv. 2013.0.2019). Une inscription au dos du cliché nous renseigne : *“Paul Adam à l’âge de vingt ans”*. Ce document est, de ce fait, datable aux alentours de 1882.

L'auteur épouse Marthe Meyer en 1897, ils emménagent l'année suivante au château de Chaiges, qu'ils vont louer pendant trois années. L'écrivain Robert Scheffer nous décrit le bureau de Paul Adam au château de Chaiges ainsi :

“Le cabinet de travail de Paul Adam était une vaste et haute pièce au rez-de-chaussée, au meuble recouvert d’Utrecht jaune, ouvrant par une porte vitrée sur la verdure du parc.”⁵⁴

On suppose que ce second document photographique (fig. 18) a été pris là-bas. Cela reste une hypothèse, car nous avons vu précédemment la photographie de Dornac (fig. 16) dont la date (1899) nous confirme

⁵³ Paul Acker, « Comment ils travaillent », *Je sais tout*, 15 février 1905, p. 18.

⁵⁴ Robert Scheffer, « Paul Adam, Souvenirs et Séjours », *Mercur de France*, 1er février 1920, p. 633.

qu'elle a été prise au château de Chaiges. Les deux clichés de l'album (fig. 18) nous révèlent une autre disposition du cabinet, ainsi que des meubles différents. Il est néanmoins possible qu'en trois années, le cabinet de travail de Paul Adam au château de Chaiges ait été remanié. Ce cliché représente Paul Adam, assis derrière sa table de travail, différente de celle conservée au musée des Beaux-Arts d'Arras. Ce bureau plat rappelle à la fois les styles Régence et Louis XV, avec ses courbes et bronzes dorés. À l'arrière-plan, on distingue le fauteuil de style Régence lui aussi (cat. M1) ainsi qu'un pique-cierge (cat. D5) dont la forme est influencée, une fois de plus, par le XVIII^e siècle.

Les clichés suivants (fig. 19 et 20) nous montrent l'agencement d'un autre cabinet de travail, peut-être celui du château de Montebise, composé du bureau plat Louis XVI (cat. M5). On découvre Marthe Adam assise, toujours sur le même divan (cat. M6), avec le fauteuil de style Régence (cat. M1) et des chaises blanches dont le dossier est sculpté en forme de lyre, rappelant la production de mobilier sous le règne de Louis XVI. On retrouve encore la paire de pique-cierge (cat. D5). Dans cette même pièce, les époux posent ensemble (fig. 21), derrière eux est disposée une importante garniture de cheminées. De part et d'autre, sont encadrées et disposées les deux œuvres de Schelte Adamsz Bolswert (1586-1659), *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée* (cat. E2) ainsi que *Le dieu Pan gardant ses chèvres* (cat. E1).

Une troisième photographie (fig. 22) montre son cabinet, prenant place une fois de plus au sein d'une nouvelle pièce. On suppose que c'est celle d'un appartement parisien, peut-être son dernier appartement du 26, quai de Passy, où il emménage à partir de 1912. Au centre, se déploie un grand tapis sur lequel se trouve le bureau plat (cat. M5) et le fauteuil (cat. M1), ainsi qu'une chaise cannée de style Louis XV. En face, est placé le divan (cat. M6). Paul Adam se tient debout, derrière sa table de travail et devant un meuble de sa bibliothèque. Le portrait de Duhamel du Monceau (cat. P3) la surmonte, placé dans un important cadre doré. Sur le même pan de mur, est accroché le portrait que l'on présume être celui d'un aïeul de l'auteur (cat. P4). Enfin, le dernier tableau visible de la pièce est le portrait d'Anne-Louise Brillon de Jouy, *L'étude*, d'après Fragonard (cat. P5). Il est placé au-dessus du deuxième meuble de la bibliothèque. Le décor se complète d'une gaine en forme de colonne dorique, ornée de cannelures, sur laquelle est posée une statuette en pierre, qui n'a pu être identifiée jusqu'à présent. Le journaliste Lucien Corpechot, écrit ces quelques lignes sur ce que renfermait alors le cabinet dans l'appartement du quai de Passy :

*“Un portrait de lui, œuvre de son beau-frère Leonetto Cappiello, bibelots exotiques, des panoplies d'armes barbares et des livres aux belles reliures décoraient les murs.”*⁵⁵

⁵⁵ Lucien Corpechot, *Souvenir d'un journaliste*, Paris, Plon, 1937, p. 23.

Un dernier cliché (fig. 23) nous donne à observer les mêmes meubles, agencés d'une manière différente. On remarque d'ailleurs la tête d'antique, cette fois-ci placée sur la bibliothèque. Les différents cabinets de travail de l'écrivain témoignent donc d'un certain éclectisme, c'est-à-dire un mélange des styles, caractéristique de la seconde moitié du XIXe siècle. En effet, le règne de Napoléon III voit une cohabitation de divers styles, et cela se prolonge à la période fin-de-siècle. Ainsi, le cabinet de travail de Paul Adam se compose d'un mobilier, en majorité, inspiré des divers styles du XVIIIe siècle qui se côtoient dans un même espace. Des premières années du siècle des Lumières, avec le style Régence, puis le règne de Louis XV et Louis XVI, et enfin le néo-classicisme, qui voit se finir le XVIIIe siècle⁵⁶. Le décor dont s'entoure le couple Adam est donc éclectique, puisqu'il mélange plusieurs styles et époques, inspirés d'un XVIIIe siècle qui se veut noble et raffiné. Les tableaux visibles dans son cabinet sont espacés, et non disposés les uns à côté des autres, comme on a pu l'observer chez Dumas fils (fig. 13). Paul Adam semble apprécier un certain faste et un décor élégant, comme en témoignent les photographies que nous venons d'étudier. En plus de ces-dernières, certains écrits insistent également sur l'importance du décor chez l'auteur⁵⁷:

*“Un mobilier luxueux, d'amples tentures, de vastes pièces, lui causaient une satisfaction où n'entraît nulle vanité et nul orgueil, mais à laquelle il se plaisait et qu'il aimait à faire partager à ses hôtes.”*⁵⁸

On peut se demander d'où viennent ces meubles et objets d'art, les a-t-il acquis avec son épouse ou sont-ils issus d'un héritage ? L'hypothèse d'un héritage est plausible, car jusqu'à ses dix-huit ans, il vivait dans les intérieurs d'une famille très aisée. Certains éléments de la donation semblent d'ailleurs provenir de sa famille, comme le portrait d'un homme anonyme que cite Marthe Adam comme étant un aïeul de l'homme de lettres (cat. P4). Néanmoins, même si une partie du mobilier et des œuvres proviennent d'un héritage de famille, Paul Adam n'a été que le seul bénéficiaire, en tant qu'enfant unique. Par conséquent, nous ne pouvons trouver de traces, car, dans ce cas, un inventaire après décès n'a pas pu être établi.

⁵⁶ Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1998 [1ère éd. Londres, Pelican Books, 1968], p.13.

⁵⁷ Robert Scheffer, « Paul Adam, Souvenirs et Séjours », *Mercur de France*, 1er février 1920, p. 624.

⁵⁸ Henri de Régnier, « Nos rencontres », *Mercur de France*, 1931, p. 83.

c. Paul Adam, écrivain et critique d'art

Paul Adam était très sensible à l'art, peut-être parce qu'il se voyait volontiers artiste plasticien lui-même. En tant que romancier, il se compare d'ailleurs à un peintre ou un sculpteur, face à l'ébauche de son œuvre. De surcroît, dans certaines anecdotes on constate qu'il pratiquait la sculpture et le dessin. En témoigne le texte de Paul Acker, dans lequel on apprend que le jeune Paul Adam se rêvait sculpteur. Il aurait d'ailleurs sculpté un groupe intitulé *Les Trois Mousquetaires*⁵⁹. En pénétrant dans le cabinet de travail de l'écrivain, Acker remarque :

“Près de la cheminée, cachant un tableau de Hawkins, une affiche - une véritable affiche, comme en signent Cappiello, Léandre, Grün - se dressait sur un chevalet, à peu près terminée, présentant à mes yeux étonnés, sous les couleurs caressantes des pastels, une femme assise de côté sur un chien”

⁶⁰.

Plus loin, on apprend que ce n'est pas l'unique affiche qu'a réalisée l'écrivain. Paul Adam s'inscrit encore ici pleinement dans son époque, puisque les affiches recouvraient, alors, les murs du Paris de la Belle Époque, et étaient considérées comme un genre, collectionnées sous le terme d'affichomanie⁶¹.

Si les romans de Paul Adam sont méconnus, sa critique d'art l'est plus encore. Elle est d'ailleurs peu abondante, cependant, une partie a été étudiée par Françoise Lucbert, au sein d'un corpus regroupant les écrits d'autres auteurs contemporains d'Adam⁶². Selon elle, la critique d'art *“est un moyen efficace de diffuser des idées sur l'art, mais aussi sur la littérature”*⁶³. C'est autour des années 1850 que les écrivains vont se tourner vers les critiques d'art, l'ancien système réapparaît et le Salon de cette année-là a marqué le public, notamment avec la présentation d'*Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet (1819-1877). Les critiques sur les œuvres exposées sont largement diffusées dans la presse quotidienne, mais aussi grâce à la création de nombreux journaux spécialisés dans l'art. La parution du premier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* en 1859, va permettre aux écrivains comme Paul Adam d'écrire sur l'art, et de publier

⁵⁹ Paul Acker, *Petites Confessions (visites et portraits)*, Tome I, 3^e édition, Paris, Albert Fontemoing, 1903, p. 102.

⁶⁰ Ibid., p. 101.

⁶¹ Nicholas-Henri Zmelty, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie 1889-1905*, Paris, Mare&Martin, 2014, p. 9.

⁶² Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

⁶³ Ibid., p. 85.

leurs critiques. Dans les années suivantes beaucoup de revues vont être créées et publieront des comptes-rendus⁶⁴.

L'ouvrage de Paul Adam, *Dix ans d'Art Français*, nous restitue sa pensée, en rassemblant ses critiques à partir de 1896, publiées dans un premier temps dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Pour Joan U. Halperin Paul Adam était un critique pertinent, ayant su déceler le potentiel et comprendre les avants-gardes :

“Paul Adam avait saisi la signification des nouvelles toiles, et fixé les sentiments qu’elles exprimaient”⁶⁵.

Il est intéressant de se pencher sur ses critiques afin de voir quelle était sa vision, et ce qu’il appréciait dans la production contemporaine. Ses critiques les plus admiratives s’adressent en particulier au travail de Paul Signac. Il s’émerveille de la touche du peintre, qui reflète et révèle toute la lumière présente dans la nature, telle une pierre précieuse. Il ajoute que cet art :

“mérite une place de premier rang, parmi les productions de la peinture française”⁶⁶.

Paul Adam est donc très sensible à la technique néo-impressionniste de Signac, comme l’a été son ami Félix Fénéon, qui a collectionné les œuvres des peintres pointillistes. Dans son roman *Soi*, Paul Adam évoque d’ailleurs les œuvres de Signac, mais également celles de Dubois-Pillet, Forain et Seurat⁶⁷, il y parle d’une nouvelle technique de la complémentarité des couleurs qu’ont utilisée les peintres néo-impressionnistes. Il décrit une scène qui pourrait se référer au célèbre tableau de Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l’île de la Grande Jatte*, (1884-1886). Il met ainsi en avant le cercle d’artistes qu’il fréquente à l’époque et dont il admire le travail.

Dans *Dix ans d’Art Français* on retrouve aussi les artistes dont les œuvres sont présentes dans la donation à Arras. On peut commencer par son beau-frère, Leonetto Cappiello, caricaturiste célèbre de la fin du XIXe et début du XXe siècle, tout un passage lui est consacré. Paul Adam cite également d’autres caricaturistes célèbres de l’époque comme Abel Faivre (1867-1945), Jean-Louis Forain (1852-1931) ou Hermann-Paul (1864-1940). Concernant Cappiello, on peut lire ceci :

“Paris rit de ses milles images, sans cesse renouvelées sur ses murs, comme autant de tableaux prestigieux”⁶⁸.

⁶⁴ Catherine Méneux, Jean-Paul Bouillon (dir.), *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d’art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (1ère éd., Paris, Hazan, 1990), p. 17.

⁶⁵ Joan U. Halperin, *Félix Fénéon : Art et Anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, Paris, 1991 [éd. originale Yale University Press, 1988].

⁶⁶ Ibid., p. 164.

⁶⁷ Paul Adam, *Soi*, Paris, Tresse et Stock, 1886, p. 422.

⁶⁸ Paul Adam, *Dix ans d’Art Français*, Albert Méricant, Paris, 1909.

Ici il place les affiches humoristiques de Capiello à la hauteur des plus grands chefs-d'œuvres, il n'y a donc pas de hiérarchie des genres ni de technique qui prévaut⁶⁹. Il loue également son talent de coloriste, son art du mouvement, mais aussi son aptitude à synthétiser et à rendre la personne telle qu'elle est, en réalité. Selon lui, ce qui importe, c'est de donner l'illusion du mouvement, car c'est lui qui a le pouvoir de transformer une personne, il écrit :

“Étonnamment Capiello a compris la divinité du mouvement et son pouvoir de métamorphose”

⁷⁰.

Cette capacité de Leonetto Capiello à rendre le mouvement ainsi que la véracité de la personne qu'il peint, se retrouvent parfaitement sur le portrait de Paul Adam, conservé au musée des Beaux-Arts d'Arras (cat. P8). Dans ce portrait, Paul Adam est représenté différemment, de manière plus spontanée et naturelle que ceux de Blanche (cat. P10) ou Landowski (cat. S3).

Dans cet ouvrage Paul Adam évoque également les artistes dont il possède les œuvres, comme le peintre Louis Welden Hawkins. Il évoque ses tableaux les plus célèbres comme le *Portrait de Séverine* (vers 1895, musée d'Orsay, inv. RF 2607) ou *Les Orphelins* (1881, musée d'Orsay, RF 1034) pour ensuite évoquer sa dernière œuvre présentée au Salon de 1899, *La Porte fermée*. Il qualifie “d'art mental” le travail d'Hawkins, et le place dans la lignée des primitifs italiens, dans une “tradition de sincérité évocatrice”⁷¹. Paul Adam semblait d'ailleurs proche de ce-dernier puisqu'ils se fréquentaient et que l'auteur a rédigé un rapide billet (non daté) dans lequel il écrit un exergue pour l'une des œuvres du peintre⁷².

Paul Adam écrit aussi sur les portraits de Jacques-Émile Blanche, dont il loue le savoir-faire ainsi que les couleurs intenses qu'ils utilisent⁷³. Il affirme d'ailleurs le tableau du *Peintre Thaulow et ses enfants* (1895, musée d'Orsay, inv. RF 1325) comme étant l'une des meilleures œuvres présentées au Salon de 1896⁷⁴. On constate qu'il s'attarde sur les portraits en particulier, genre qu'il semble véritablement admirer, puisque les tableaux accrochés dans son cabinet de travail sont tous des portraits. Le peintre James Abbott Whistler (1834-1903) trouve particulièrement grâce à ses yeux, avec ses portraits pour lesquels il parvient à retranscrire fidèlement, et de manière synthétique, le modèle selon Adam⁷⁵. Dans les critiques on retrouve un paragraphe dédié à René-Xavier Prinet, dont le legs de 1926 comprend une huile sur toile, représentant le foyer de l'écrivain (cat. P6). Ce-dernier évoque d'ailleurs un tableau représentant un intérieur, peut-être le sien :

⁶⁹ Paul Adam, *Dix ans d'Art Français*, Albert Méricant, Paris, 1909, p. 46.

⁷⁰ Paul Adam, *Dix ans d'Art Français*, Albert Méricant, Paris, 1909, p. 32.

⁷¹ Ibid., p. 172.

⁷² Lettre non datée présente dans la chemise consacrée à Louis Welden Hawkins, à la documentation du musée d'Orsay.

⁷³ Paul Adam, *Dix ans d'Art Français*, Paris, Albert Méricourt, 1909, p. 182.

⁷⁴ Ibid., p. 54.

⁷⁵ Paul Adam, *Dix ans d'Art Français*, Paris, Albert Méricourt, 1909, p. 43.

*“L’Intérieur de salon vaut cette impression profonde que donnent toujours les études de ce subtil artiste lorsqu’il analyse l’atmosphère d’une pièce et la vie de ses hôtes, révélée par les meubles, les tentures, l’agencement des choses”*⁷⁶.

Enfin, il est important de parler de la sculpture, qui tient une place primordiale pour lui. Il admire, plus que n’importe qui, l’œuvre d’Auguste Rodin (1840-1917), c’est d’ailleurs le célèbre *Penseur* qui orne la première de couverture de son ouvrage. Il soutient Rodin, notamment avec ses sculptures les plus décriées, comme celle en hommage à Balzac. Adam prend position et écrit :

*“Nous avons vénéré, n’est-ce pas, en dépit des sots, cette sorte de colonne humaine qui portait, eût-on dit, le ciel sur sa nuque et ses épaules”*⁷⁷.

Il admire également les sculptures de Camille Claudel (1864-1943) et d’Antoine Bourdelle (1861-1929). Paul Adam fréquente d’ailleurs ce-dernier⁷⁸. Les critiques d’art de Paul Adam ne sont cependant pas toujours élogieuses, notamment avec les peintres “pompiers”, dont il désigne William Bouguereau (1825-1905) qui fait preuve, selon lui, d’un excès de beauté, qui n’est pas réaliste, et qui caractérise les peintres de “l’ancienne école”. Ces peintres, selon lui, n’intellectualisent pas suffisamment leurs œuvres⁷⁹, il reproche donc l’enseignement des canons classiques et de la beauté idéalisée. La lecture de ces différentes critiques laisse penser que Paul Adam ne possédait pas de prédilection pour un courant artistique en particulier, comme le fait remarquer Rachilde (1860-1953), qui écrit :

“M. Paul Adam n’est pas seulement affilié à aucun groupe, mais ne paraît même pas témoigner d’une préférence marquée pour telle ou telle autre tendance esthétique [...]” Il considère les œuvres comme des “états d’âme” ou des “reflets psychologiques”.⁸⁰

⁷⁶ Paul Adam, *Dix ans d’Art Français*, Albert Méricant, Paris, 1909, p 257.

⁷⁷ Paul Adam, *Dix ans d’Art Français*, Albert Méricant, Paris, 1909, p. 127.

⁷⁸ J. Duncan, *L’époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, Paris, A.-G. Nizet, 1982, p. 83.

⁷⁹ Ibid., p.85.

⁸⁰ Rachilde, « Paul Adam et l’art », *La Revue Intellectualiste*, Première série, n°1, p. 32.

III. La donation en tant que reflet d'une époque

a. Le goût pour le XVIIIe siècle

Le siècle des Lumières est très présent tout au long du XIXe siècle, comme l'écrit Victor Hugo (1802-1885) : le *“dix-huitième siècle préoccupe le dix-neuvième”*⁸¹. Il est l'objet de nombreux débats, mais est, aussi, celui de fantasmes. En effet, le siècle de l'Ancien Régime est très présent dans la société du XIXe siècle, comme l'explique Catherine Thomas :

*“La vie du XVIIIe siècle devient un modèle pour le Petit Cénacle ou pour la Bohème du Doyenné. (...) Mais les artistes ne furent pas les seuls à souhaiter s'évader dans cet amusant XVIIIe siècle, et à s'en faire une image idéalisée : le bourgeois, tant décrié dans le milieu de la Bohème, veut lui aussi tenter de s'approprier le mode de vie et les décors que furent ceux des nobles du siècle passé.”*⁸²

Éclipsé, mais toujours présent sous le Directoire et le Premier Empire⁸³, le goût pour le XVIIIe siècle réapparaît officiellement lors de la monarchie de Juillet, après 1830. Beaucoup d'artistes réalisent alors des tableaux inspirés des maîtres du XVIIIe, comme Antoine Watteau (1684-1621) ou François Boucher (1703-1770). L'Impératrice Eugénie (1826-1920), fervente admiratrice de la reine Marie-Antoinette (1755-1793), et du mode de vie de l'Ancien Régime, va instaurer ce mouvement de retour au mobilier XVIIIe siècle. Dans une étude, Mathieu Caron montre comment les appartements de l'Impératrice aux Tuileries, ont été meublés et décorés avec le style Louis XVI. Cela va alors influencer la production d'arts décoratifs, qui va s'inspirer de ces styles, afin de créer des copies et des pastiches⁸⁴, à l'exemple de la production de l'ébéniste Paul Sormani (1817-1877). L'engouement sera très important, et va se populariser par la suite. Effectivement, ce penchant pour le mobilier du XVIIIe siècle, fabriqué au XIXe siècle de manière industrialisée, est plus accessible qu'auparavant pour les classes moyennes et cela se constate surtout dans la dernière partie du siècle⁸⁵, vers 1878 et jusqu'en 1900, où l'engouement pour le goût du siècle des Lumières est alors dominant⁸⁶. On admire les artistes capables d'atteindre le savoir-faire

⁸¹ Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées, Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 50.

⁸² Catherine Thomas, *Le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 289.

⁸³ Seymour O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1964, p. 2.

⁸⁴ Mathieu Caron, « Les appartements de l'impératrice Eugénie aux Tuileries : le XVIIIe siècle retrouvé ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015, consulté le 29 février 2020.

⁸⁵ Camille Mestdagh, *L'ameublement d'art français 1850-1900*, Paris, éd. de l'Amateur, 2010, p. 71.

⁸⁶ Camille Mestdagh, « Les copies à l'ère des premières Expositions universelles : les œuvres de Dasson et de Beurdeley, « un XVIIIe qui continue de vivre » ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015, mis en ligne le 23 décembre 2015, p. 1.

de leurs prédécesseurs, il y a un véritable enthousiasme pour les arts décoratifs de l'Ancien Régime, considérés comme les plus raffinés. Selon Camille Mestdagh, les Expositions Universelles, en particulier celle de 1878, ainsi que l'accès aux anciens palais royaux comme Versailles ou le Louvre, ont permis à un large public d'apprécier et de connaître les meubles du XVIIIe siècle.

Par la suite, ce goût est diffusé en partie par Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt avec leur ouvrage *L'Art au XVIIIe siècle*, publié en 1881 chez l'éditeur parisien Georges Charpentier (les textes ont d'abord été publiés de 1862 à 1869 dans *La Gazette des Beaux-Arts*). L'ouvrage est composé de plusieurs monographies, dont le premier volume met en avant quatre peintres : Watteau, Chardin, Boucher et La Tour. Les Goncourt revendiquent l'origine de l'engouement et de la nouvelle mode que constitue le goût pour le XVIIIe siècle⁸⁷. Ils ont une approche historique et scientifique, en analysant les œuvres, et en les replaçant dans leur contexte historique. À la différence de certains écrivains de cette époque, ils ont une vision réaliste de cette période, car ils consultent nombre de sources historiques. En plus d'écrire sur le XVIIIe siècle, les frères Goncourt le collectionnent également. En particulier les dessins⁸⁸, avec l'achat d'une première aquarelle de Boucher par Edmond de Goncourt en 1848, qui va par la suite former une importante collection d'œuvres graphiques du XVIIIe siècle⁸⁹. Cette collection est d'ailleurs détaillée, en fonction de chaque pièce du logement dans l'ouvrage d'Edmond de Goncourt, *La Maison d'un Artiste*, dont le premier tome paraît en 1881. Les Goncourt n'apprécient pas seulement l'art graphique du siècle des Lumières, mais aussi le mobilier pour lequel s'enthousiasme l'aîné des deux frères :

*“Et le goût de l'architecture générale du meuble, et les ingénieuses combinaisons des ovales, des perles, des raies de cœur, des palmettes, des cannelures, et l'habile mariage des lignes droites et courbes, et la savante opposition des parties pleines et tranquilles, où la sculpture n'est pour ainsi dire qu'à l'état de gravure auprès des parties chargées et détachées en plein relief!”*⁹⁰

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, plusieurs styles de meubles cohabitent, avec l'influence du Moyen-Âge et de la Renaissance, aux côtés des styles de l'Ancien Régime. Cette tendance est présente dans une bonne partie de la société, ce qui explique d'ailleurs les reconstitutions de pièces du XVIIIe siècle au musée des Beaux-Arts d'Arras en 1896, comme nous les avons vues précédemment. Elles traduisent la curiosité du public pour l'intérieur de cette époque.

⁸⁷ Catherine Thomas, *Le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 271.

⁸⁸ François Fosca, *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941, p. 69.

⁸⁹ La collection des Goncourt porte le numéro L.1049 dans l'ouvrage de référence de Frits Lugt, *Les marques de collection de dessins & d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921.

⁹⁰ Edmond de Goncourt, *La Maison d'un Artiste*, Tome 2, Paris, Charpentier, 1881, pp. 197-198.

Le mobilier du cabinet de travail de Paul Adam en est l'exemple - parmi d'autres - avec son mobilier qui mêle le style Régence, Louis XV, Louis XVI et le néo-classicisme. Le choix de ses diverses demeures et donc de cadre vie, reflètent également ce goût. Comme on l'a constaté, au travers de leurs meubles et œuvres graphiques, les époux Adam adhèrent pleinement à ce mélange des styles provenant du XVIIIe siècle. En plus des clichés du cabinet de travail de l'auteur, la donation renferme aussi des photographies qui montrent d'autres pièces de leur maison. Celles-ci viennent confirmer la prédilection de Paul et Marthe Adam pour le XVIIIe siècle. Un cliché nous montre la chambre de Marthe Adam (fig. 25) où elle est assise à l'écritoire de son scriban ouvert (cat. M2), que l'on retrouve dans la donation, et qui est l'un des meubles qui ne semble pas avoir été dans le cabinet de travail de son époux. La chambre à coucher de Marthe Adam est meublée avec un lit en bois peint en blanc de style Louis XVI, dont les pieds fuselés et cannelés sont surmontés d'un dé d'assemblage sculpté. Une partie de la tête et du pied de lit est en cannage, avec une guirlande et une sculpture dorées. L'ameublement de cette chambre se complète par une table entourée de deux fauteuils et de deux chaises de style Louis XV. Un autre cliché (fig. 26) traduit cette préférence, avec la présence d'un des piédestaux (cat. M9-M10) dont les bronzes figurent une coquille, ainsi que des têtes de putti dorées, qui évoquent, ici encore, la manière du XVIIIe siècle. Le portrait historié de Tournières (cat. P1), ainsi que les autres huiles sur toiles, inspirées du XVIIIe présents dans le legs, témoignent de l'intérêt pour la production artistique de cette époque (cat. P2, P3, P4, P5). Les croquis de Marthe Adam (fig. 1 et 2) nous renseignent également que les époux possédaient certainement d'autres œuvres issues de la production du XVIIIe, à l'image des deux gravures *Les Sabots* et *Le Messager discret*, réalisées toutes deux d'après des huiles sur toiles de François Boucher (1703-1770)⁹¹. Paul Adam semblait donc admirait les peintres du XVIIIe siècle comme Boucher, Fragonard (1732-1896) et Watteau (1684-1721)⁹².

Les tableaux de René-Xavier Prinnet, nous rendent également compte de cette atmosphère et ce goût, avec *Intérieur chez Paul Adam* (cat. P6), mais aussi avec deux autres tableaux *Le Salon Gris* de 1907 (fig. 27) et *Le Canapé Jaune*, en 1904 (fig. 28). Ces trois huiles sur toile de Prinnet nous permettent de constater, une fois de plus, l'influence du XVIIIe siècle dans la décoration d'un intérieur au tout début du XXe siècle.

Les reproductions de meubles du XVIIIe dans l'ameublement de l'époque fin-de-siècle, sont très fréquentes à cette époque. Dans le domaine des arts décoratifs, cela se traduit par l'utilisation des formes qui ont caractérisé les styles des siècles précédents, en les adaptant à la vie de la Belle Époque. Le courant

⁹¹ Nous supposons que ces titres se rapportent à ces gravures mais ce ne sont actuellement que des hypothèses, puisque Marthe Adam n'a pas écrit plus de précisions comme l'artiste ou la date.

⁹² Paul Adam, « Le Symbolisme dans l'œuvre d'Albert Besnard », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1911, p. 437.

traditionnel, au contraire des mouvements d'avant-garde, s'inspire du néo-classicisme et de l'enseignement classique de l'Académie des Beaux-Arts⁹³.

À l'instar du bureau de Paul Adam, inspiré par celui de l'ébéniste Simon Œben pour le duc de Choiseul vers 1665-1670, qui a été l'objet de nombreuses copies à la fin du XIXe siècle⁹⁴. On remarque la présence de meubles reprenant les caractéristiques de ceux créés sous l'Ancien Régime, et plus particulièrement ceux datant du XVIIIe siècle et parfois du XVIIe siècle, à la fois dans l'intérieur de Paul Adam, mais aussi chez d'autres écrivains, comme nous l'avons vu précédemment.

⁹³ Peter Thornton, *L'époque et son style : la décoration intérieure 1620-1920*, Paris, Flammarion, 1986, p. 308.

⁹⁴ Christopher Payne, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémi-en-L'Eau, Éditions Monelle Hayot, p. 178.

b. L'intérêt pour les objets d'art extra-européens

Le don est aussi le reflet de l'intérêt que semblait porter Paul Adam pour les objets d'art extra-européens, et à travers lui, ses contemporains. La donation comprend ainsi une dizaine d'objets d'art provenant d'Afrique, et deux objets d'art asiatiques. La plupart ont certainement un lien avec les convictions colonialistes de Paul Adam. L'Ancien Régime possédait déjà des colonies, dont une grande partie a été cédée lors de la Guerre de Sept Ans, (1756-1763) et au début du XIXe siècle, la France n'avait plus beaucoup de possessions, mais gardait néanmoins le contrôle des villes africaines comme Dakar. L'Afrique faisait l'objet d'explorations qui se concentraient autour des grands fleuves comme le Nil, le Niger et le Congo. Ces explorations avaient débuté dès le XVIIIe siècle, et dès 1780 avec diverses structures comme *Association for Promoting the Discovery of the Interior Parts of Africa*⁹⁵. Ainsi, de 1805 à 1830, une série d'expéditions a été commandée par les anglais pour explorer l'Afrique de l'Ouest. Entre 1880 et 1914 la découverte laisse place aux guerres de conquête, et la France élargit ses possessions sénégalaises entre 1854 et 1863. Puis le Niger, la Côte d'Ivoire et le Dahomey sont annexés en 1894. Les conférences de Berlin le 15 novembre 1884 et le 26 février 1885, ont partagé les territoires africains entre l'Allemagne, la France, l'Autriche-Hongrie, la Belgique, le Portugal, le Danemark, l'Angleterre, la Suède, l'Espagne, les Pays-Bas, l'Empire Ottoman, la Russie et les États-Unis. Les récits de divers explorations africaines, comme ceux de Pierre Savorgnan de Brazza (1852-1905) ou Henry Morton Stanley (1841-1904), existaient déjà et étaient très populaires. Suite à ces conférences, beaucoup plus d'occidentaux ont fait le voyage, afin de s'installer pour coloniser les terres africaines ou les visiter. L'A.O.F était constituée, au début, de petites colonies qui ont par la suite étaient rassemblées. Un gouvernement a été instauré dès juin 1895, qui dirigeait le Sénégal, la Côte d'Ivoire, le Dahomey et la Guinée. En 1911 s'ajoutent le Niger, la Mauritanie et le Tchad⁹⁶.

La presse illustrée de l'époque se charge de véhiculer illustrations, gravures et plus rarement des photographies des territoires conquis par la France, avec des publications populaires comme *Le Petit Journal*, dans les années 1890. Ces images diffusent l'œuvre civilisatrice du colon et la notion de progrès y a une très grande place. Le parti colonialiste repose sur trois arguments énoncés par Jules Ferry en 1880, qui sont l'intérêt économique, l'ambition politique et le devoir humanitaire⁹⁷. Le contexte de l'époque

⁹⁵ Henri Wesseling, *Les empires coloniaux européens 1815-1919*, Paris, Gallimard, 2009, p. 115.

⁹⁶ Henri Wesseling, *Les empires coloniaux européens 1815-1919*, Paris, Gallimard, 2009, p. 308.

⁹⁷ *Images et Colonies : iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, cat. exp. (Paris, musée d'Histoire contemporaine, 1993-1994), Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Laurent Gervereau (dir.), Paris, ACHAC, 1993, p. 58.

favorise l'adhésion d'une partie de la population pour les colonies et les objets d'art qui en proviennent. Celle-ci se propage également avec l'ouverture des musées ethnographiques, comme celui du Trocadéro à Paris le 23 janvier 1878, ou la création de zoos humains. Au Jardin d'Acclimatation, à Paris, les visiteurs pouvaient observer des animaux africains, puis ensuite, des familles issues de tribus africaines. Elles étaient alors parquées dans un espace qui reconstituait leur habitat traditionnel africain. On retrouve ce genre d'installation à l'Exposition Universelle de Paris en 1878, où un village africain entier a été reconstitué⁹⁸. Ces événements attiraient beaucoup de visiteurs et ont été largement photographiés et diffusés dans la presse, mais aussi sur des cartes postales. La naissance de l'anthropologie, qui supposait aussi une collecte d'objets, justifiait et favorisait aussi cet intérêt pour les objets extra-européens, et plus particulièrement africains⁹⁹. Les marchands d'art européens ont également participé à développer cet intérêt pour les œuvres extra-européennes, on peut citer les Maisons Brummer à Paris, qui dans un premier temps ont vendu des estampes japonaises, puis des œuvres africaines. Le marché de l'objet d'art africain, lié à la politique de colonisation, commence à se développer véritablement de 1900 à 1910, bien qu'il soit apparu en Europe et aux États-Unis, dans la seconde moitié du XIXe siècle. C'est le cas de Paul Adam, fervent colonialiste, qui s'est rendu en Afrique Occidentale Française en 1912 (fig. 30,31). L'écrivain ne semble ainsi plus fréquenter les anarchistes et est proche de personnalités nationalistes et colonialistes, il fait parti de ces intellectuels, comme l'explique Blaise Wilfert-Portal, qui vivent "*la nationalisation de la société française*"¹⁰⁰, ressentant ainsi un fort sentiment patriotique exacerbé par les guerres. Paul Adam est proche de personnalités comme Maurice Barrès (1862-1923) ou le général Charles Mangin (1866-1925), qui signe d'ailleurs la préface de l'ouvrage de Paul Adam, *Notre Carthage* publié à titre posthume en 1922, écrit après son voyage en A.O.F. Ses carnets renferment ses écrits, constituant des notes qui lui ont servi pour rédiger cet ouvrage, il écrit sur son carnet : "*Darkar, port de notre empire*"¹⁰¹, c'est dans ce port qu'il accoste. L'auteur est émerveillé, son carnet est rempli de ses impressions, de descriptions de paysages et de coutumes qu'il découvre. Il visite ainsi les villes de Tombouctou, Djenné et Mopti en suivant les rives du Niger. On suppose que les objets d'art africains, à l'exemple des poids Akans (cat. O1-O12) ou de la tête de pipe (cat. O15) de la donation, ont été acquis au cours de ce voyage, car ils étaient facilement transportables et collectionnables. Cela reste néanmoins une hypothèse, car dans ses carnets de voyage, l'écrivain ne fait jamais mention de ses acquisitions.

⁹⁸ Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, 2015, p. 125.

⁹⁹ Yaëlle Biro, *Fabriquer le regard : marchands, réseaux et objet d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 18.

¹⁰⁰ Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France, des lendemains de la Révolution à 1914*, Volume I, Paris, éditions du Seuil, 2016, p. 561.

¹⁰¹ Carnet de voyage de Paul Adam, dossier 61, médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast.

Paul Adam possédait également deux œuvres asiatiques, dont une médaille (cat. O18) provenant de l'Empire d'Annam, aujourd'hui Viêt Nam. Dès 1862 certains territoires ont été cédés à la France et regroupés sous le nom de Cochinchine. La France déclarait avoir des intérêts politiques et économiques, et lança plusieurs expéditions afin d'annexer d'autres territoires. Une dernière a été envoyée en 1883 sous l'impulsion de Jules Ferry, elle a eu pour conséquence un accord franco-tonkinois, établi le 11 mai 1884 avec le premier traité de T'ien-Tsin, mettant fin à la guerre entre la Chine et la France. Les possessions indo-chinoises ont par la suite étaient réunies sous le commandement de l'Indochine française, dirigé depuis Hanoï. Sous le Second Empire, l'Indochine était donc composée du Cambodge, de la Thaïlande, du Laos et du Viêt Nam.

La médaille de la donation (cat. O18) est issue de l'empire d'Annam, datée de 1889, sous le règne du dernier empereur annamite Thành Thai (1879-1953). C'est en réalité une décoration créée par l'empereur en 1889, appelée ordre du Kim Boi, et destinée aux femmes, afin de récompenser leurs services. L'œuvre est liée au colonialisme français en Asie, et sa présence dans la donation témoigne un peu plus de l'intérêt porté par Paul Adam à la colonisation, ainsi qu'à l'art provenant de ces territoires annexés. La seconde œuvre asiatique est une amulette chinoise en jade (cat. O17). Les chinoiseries, terme qui apparaît respectivement en français et en anglais en 1848¹⁰², sont des objets provenant de Chine, ou dans le goût chinois, très appréciés tout au long du XIXe siècle. La Chine est connue en Europe dès le XIIIe siècle avec les récits de Marco Polo (1254-1324). Mais c'est à partir des XVIIe et XVIIIe siècles que les élites européennes commencent à véritablement connaître ce pays. Notamment avec les ouvrages du père Athanase Kircher (1602-1680) en 1667, ainsi que *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* du père Louis-Daniel Le Comte (1655-1728) en 1696¹⁰³. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la soie, la porcelaine et le thé étaient énormément appréciés des européens, et étaient les plus importés. Très onéreux, ils étaient réservés à la noblesse et à la haute bourgeoisie. Mais à partir du XIXe siècle, l'attrait pour la Chine est plus populaire qu'autrefois, car les classes bourgeoises ont dorénavant accès à ces objets d'art, qui ne sont plus seulement réservés aux classes supérieures. Dans la sphère publique, l'influence de la Chine est d'ailleurs très présente, en témoigne les décors chinois élevés sur la Place de la Concorde à l'occasion du 15 août 1885, ainsi que le musée d'art chinois créé au château de Fontainebleau en 1863, sur la volonté de l'impératrice¹⁰⁴. Dans les intérieurs d'autres écrivains français aussi on observe cet intérêt, par exemple dans la Villa Arnaga d'Edmond Rostand (1868-1918) qui possédait un cabinet chinois ou encore Pierre Loti (1850-1923), qui avait fait bâtir un pavillon chinois (aujourd'hui disparu) dans sa propriété de Rochefort.

¹⁰² Christopher Mackley Payne, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2018, p. 61.

¹⁰³ Marie Dollé, Geneviève Espagne (dir.), *Idées de la Chine au XIXe siècle : entre France et Allemagne*, Paris, Les Indes Savantes, 2014, p. 258.

¹⁰⁴ Christopher Mackley Payne, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Editions Monelle Hayot, 2018, p. 33.

c. Perspectives de valorisation du don

La donation reflète la période fin-de-siècle en France, à ce titre, nous avons étudié différentes perspectives de valorisation. Ces dernières sont dans un premier temps étudiées au travers de l'évaluation de la collection en elle-même. Car le legs contient des œuvres importantes, à l'image du Robert Levrac-Tournières, des sculptures de Louise Ochsé et de Paul Landowski, ou de la pointe-sèche dédiée de Malo-Renault qu'il serait intéressant de révéler au public.

C'est dans cette perspective qu'ont été réalisés l'ensemble des constats d'état des œuvres présentées dans le catalogue de la donation (vol. II). Ils permettent de remarquer qu'une grande partie de celles-ci sont dans un état moyen voir mauvais, la plupart n'ayant jamais fait l'objet d'une restauration : particulièrement, les pièces de mobilier qui constituaient le cabinet de travail, à l'image des fauteuils de style Régence, du divan ou encore du bureau de Paul Adam. Les œuvres graphiques sont quant à elles dans un état moyen, certaines doivent faire l'objet d'une importante restauration, à l'instar du *portrait d'homme* (cat. P4) du XIXe siècle, ou de l'estampe figurant la famille Calas (cat. E3). En revanche, les remarquables œuvres de la donation comme l'œuvre de Robert Levrac-Tournières (cat. P1), de René-Xavier Prinnet, ou celle de Louis Welden Hawkins (cat. P10) sont dans un meilleur état, tout comme les œuvres extra-européennes ainsi que les sculptures.

Le mauvais état des pièces de mobilier fragilise la possibilité d'une reconstitution, comme celles mises en place dans les années 1930. C'était la forme de présentation souhaitée par la légatrice, Marthe Adam, lors du don du cabinet de travail, comme nous l'avons appris précédemment. Néanmoins, une reconstitution nécessiterait d'engager un nombre important de restaurations. De plus, l'authenticité de ce genre de présentation n'est jamais garantie, à l'image de celles mises en place par le musée arrageois en 1935 et 1939. Les reconstitutions sont également compliquées à agencer pour les présenter au public, comme le rappelle Elizabeth Emery¹⁰⁵. D'autant plus, que les reconstitutions d'intérieurs d'écrivains de la période fin-de-siècle sont nombreuses : on peut citer la maison d'Émile Zola à Médan ou celle de Jules Verne à Amiens. Ces présentations sont toutes consacrées à des auteurs illustres, pour lesquels le public est capable de se figurer l'auteur à sa table de travail. Or, ce n'est pas le cas avec Paul Adam, qu'il faudra faire découvrir à la majorité des visiteurs au travers de la donation. Il serait donc plus que compliqué de mettre en place une reconstitution du cabinet de travail de l'écrivain, comme cela a été fait dans les années 1930, où la figure de l'écrivain était plus connue que de nos jours. Cette présentation n'est donc peut-être pas actuellement la perspective la plus pertinente pour faire découvrir le don au public. Il semblerait plus avisé de présenter les nombreuses photographies, conservées dans les archives de la médiathèque de

¹⁰⁵ Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, 2015, p. 305.

l'Abbaye Saint-Vaast, afin de montrer le cabinet de travail de l'auteur, plutôt que de le reconstituer entièrement.

Néanmoins, la donation offre d'autres possibilités de valorisation, et une exposition autour de celle-ci pourrait être imaginée. En effet, ces dernières années, même si certaines œuvres ont été présentées au public dans les salles du musée, aucune exposition n'a évoqué l'ensemble du don et abordé la figure de Paul Adam. Valoriser ce don serait l'occasion de mettre en avant la période de la Belle Époque, au travers de la personnalité de l'auteur ainsi que des œuvres qu'il possédait. Cela permettrait, en outre, de mettre la lumière sur cet acte de donation et son contexte historique, évoquant ainsi l'histoire de l'Abbaye Saint-Vaast, mais aussi sur des artistes originaires de la région, à l'image de Corneille Theunissen, Arthur Mayeur, Charles Lemarquier ou Clément Carlier et des artistes peu connus du grand public dont les œuvres font parties du legs. Enfin, ce projet serait aussi l'occasion de rassembler à la fois les collections du musée et de la médiathèque, s'inscrivant dans le projet du Pôle Culturel Saint-Vaast.

Le contenu didactique de l'exposition prendrait, dans un premier temps, la forme d'une chronologie, afin de contextualiser les champs politique et culturel de 1862 jusqu'au début des années 1920. Puis, une signalétique didactique se matérialiserait, avec un texte en ouverture de chaque partie. La première pourrait renseigner le visiteur sur la figure de Paul Adam et sa place dans le paysage intellectuel de la Belle Époque. Ce texte s'illustrerait grâce aux portraits peints et sculptés de l'écrivain, conservés au musée des Beaux-Arts d'Arras, comme ceux de Cappiello (cat. P9), Blanche¹⁰⁶, Landowski (cat. S3) et Ochsé (cat. S1). Mais aussi par des prêts, auprès du musée du Louvre, qui possède un portrait d'Adam par Hawkins ainsi qu'auprès de la Bibliothèque nationale de France, des caricatures de l'écrivain, comme celles d'Ernest La Jeunesse¹⁰⁷ et de Camara¹⁰⁸ dans *L'Assiette au Beurre*, et du musée Carnavalet, qui possède *Le portrait de Paul Adam, écrivain* (inv. 2444) par Georges de Feure (1868-1943). Réalisé dans le cadre de l'exposition *Portraits du prochain siècle* aussi appelée *portraits du vingtième siècle*, organisée en 1893 à la galerie Le Parc de Boutteville¹⁰⁹, il montre Paul Adam en jeune dandy, fréquentant la Bohème de Paris et est ainsi le témoin des débuts de l'auteur, qui faisait alors parti du cercle des Symbolistes. Cet ensemble de portraits pourrait de la sorte témoigner de l'évolution de la carrière et des idées de Paul Adam.

Une autre partie de l'exposition pourrait s'attacher à évoquer le rôle de Marthe Adam, au travers de son portrait par Louis Welden Hawkins (cat. P8), et son intention en léguant le cabinet de travail de son époux. Son rôle d'active collaboratrice serait mis en avant avec la présentation des nombreux clichés qui la représentent, dans le fonds de la médiathèque¹¹⁰ (fig. 20,23). Ce fonds photographique servirait de la même manière à évoquer l'histoire du goût, et la décoration intérieure d'un appartement bourgeois à

¹⁰⁶ Ce portrait ne fait pas partie de la donation de 1926. Il a été acquis par l'État en 1902, puis mis en dépôt par le musée du Luxembourg au musée des Beaux-Arts d'Arras.

¹⁰⁷ « Les tu m'as lu, tu ne m'as pas regardé ? Par Ernest La Jeunesse », *L'assiette au Beurre*, 03 octobre 1901, p. 418.

¹⁰⁸ « Les Académisables par Camara », *L'assiette au Beurre*, 07 mars 1903, p. 1702.

¹⁰⁹ Ian Millman, *Georges de Feure : maître du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Courbevoie, ACR éditions, 1992, p. 50.

¹¹⁰ Le fonds de la médiathèque possède beaucoup de portraits photographiques de Marthe Adam.

l'aube du XXe siècle. L'exposition du tableau de René-Xavier Prinet (cat. P6), montrant l'intérieur de l'appartement des Adam, rendrait compte du goût pour le XVIIIe siècle. Une demande de prêt pourrait à cette occasion être réalisée auprès du musée municipal de Bourbonne-les-Bains, afin d'accrocher, côte à côte, *Intérieur* et *Le Canapé Jaune* de Prinet. Ces deux huiles sur toiles donnent à voir la demeure de Paul Adam, et restituent le goût de la haute bourgeoisie de la Belle Époque pour le XVIIIe siècle.

L'exposition aborderait aussi la question coloniale, au travers des objets d'art africains (cat. O13,O14) comme les poids Akans (cat. O1,O12) et la médaille Annamite (cat.), expliquée par un cartel définissant le contexte historique du colonialisme africain et asiatique, et illustrée par les photographies du voyage de Paul et Marthe Adam au sein des possessions françaises en Afrique (fig. O18). Ces présentations pourraient ici se compléter des descriptions des paysages et des coutumes que Paul Adam notait sur son carnet¹¹¹. Enfin, une dernière partie pourrait traiter des liens entre l'écrivain et les artistes présents dans la donation. Comme Landowski, Malo-Renault ou Blanche en plaçant, en vis-à-vis de leurs œuvres les critiques élogieuses que Paul Adam avait rédigées à leur égard dans son ouvrage *Dix ans d'Art Français*. Cela permettrait de renseigner les visiteurs sur une partie du champ artistique de la Belle Époque et du système du Salon, où Paul Adam se rendait afin d'écrire ses comptes-rendus.

Le second projet d'exposition permettrait de valoriser la donation en intégrant certaines œuvres du legs dans le parcours du musée et de la médiathèque, s'inscrivant ainsi dans la continuité du rapprochement des deux institutions sous l'appellation de Pôle Culturel Saint-Vaast depuis 2017. La pendule-lyre, la tête d'Apollon du Belvédère, le portrait de Marthe Adam (présenté comme le portrait d'une femme anonyme), celui de Paul Adam par Louise Ochsé ainsi qu'un poids Akan (cat. O9) étaient déjà présentés au sein de ce parcours. Cela démontre que la donation peut parfaitement s'y inscrire et devenir, en quelque sorte, un fil conducteur de la visite du Pôle Culturel. Ces recherches ont apporté de nouveaux éléments, qui permettraient d'expliquer, plus en profondeur, chacune des œuvres déjà exposées. Mais également d'en sélectionner d'autres, qui pourraient avoir un cartel renseignant à la fois l'œuvre en elle-même et son lien avec Paul Adam. Une salle d'introduction expliquerait aux visiteurs le contexte du don, illustré par les portraits des époux Adam par Cappiello et Hawkins (cat. P8 et P9) et quelques clichés du fonds de la médiathèque. Le parcours débiterait par l'exposition des médailles d'Arthur Mayeur "Honneur aux défenseurs d'Arras", celles représentant Constant Dutilleux (cat. ME5) et Jules Périn (cat. ME6), au sein d'une vitrine de la salle d'histoire locale du musée. Puisqu'elles évoquent l'histoire de la ville, au travers de figures et d'événements qui l'ont marquée. Tout comme les deux matrices (cat. E5 et E6) en cuivre qui font écho à l'histoire religieuse de la ville.

¹¹¹ Certaines pages de son agenda possèdent des croquis (profils de femmes et d'hommes, habitations...), dossier 87, fonds Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast.

Le scriban (cat. M2), déjà présenté dans la galerie flamande du XVIIIe siècle, pourrait s'accompagner d'un cartel plus complet et de photographies qui le montre dans la chambre de Marthe Adam. Dans cette même galerie, les œuvres de Schelte Adamsz Bolswert (cat. E1 et E2) s'intégreraient parfaitement, associées aux clichés du fonds de la médiathèque et témoigneraient de leur appartenance à Paul Adam. Le portrait historié de Tournières (cat. P1), pourrait être accroché dans les salles consacrées à l'art français du XVIIIe siècle, où se trouvent notamment les œuvres d'un autre grand portraitiste, Nicolas de Largillière¹¹². Dans la continuité du parcours chronologique, les salles consacrées à la production artistique du XIXe siècle présentaient déjà *Les Cancalaises* de Malo-Renault (cat. E4). Cette présentation pourrait s'enrichir d'un texte plus approfondi, avec la présentation au sein d'un lutrin de l'exemplaire de 1913 du *Serpent Noir*¹¹³ de Paul Adam, qui atteste de la collaboration entre les deux artistes. Enfin, l'exposition du tableau de René-Xavier Prinet (cat. P6) dialoguerait avec la tête d'Apollon (cat. S2), qui y figure. Ces deux œuvres, en plus de la pendule-lyre, déjà exposée au sein de cette salle, révéleraient ainsi le goût de Paul Adam pour le néo-classicisme et le XVIIIe siècle, dans une salle, où l'histoire du goût est déjà abordée. Le parcours de la médiathèque pourrait, quant à lui, présenter plus de poids Akans ainsi que des clichés et des cartes postales de ses collections, dans les rayonnages consacrés à l'histoire de l'Afrique. De la même manière, l'amulette chinoise (cat. 017) et la médaille de l'Empire d'Annam (cat. O18), pourraient être présentées, sous vitrine, chacune, en vis-à-vis des ouvrages traitant du continent Asiatique.

¹¹² Le musée des Beaux-Arts d'Arras possède les portraits de Pierre de Montesquiou, comte de d'Artagnan, gouverneur d'Arras et d'Élisabeth l'Hermitte d'Hieville par Nicolas de Largillière.

¹¹³ Conservé dans le fonds patrimoine de la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, C3311.

Conclusion

Ce mémoire a permis de documenter la donation de Paul Adam, au musée des Beaux-Arts d'Arras, celle-ci n'ayant jamais fait l'objet de recherches jusqu'à présent. Elle a permis de comprendre la logique de l'ensemble de tous ces objets et œuvres, qui se rapportent au cabinet de travail de l'auteur et que le legs devait permettre de reconstituer. La volonté de reconstitution de ce cabinet révèle l'importance de cette pièce pour les écrivains de la toute fin du XIX^e siècle. Nous avons ainsi pu renseigner la place d'une partie de ses œuvres et pièces de mobilier au sein du cabinet de travail de Paul Adam, et effectuer une comparaison avec d'autres cabinets d'écrivains contemporains. Ce qui a permis de constater que Paul Adam l'avait agencé selon un éclectisme décoratif, centré particulièrement sur le XVIII^e siècle. C'est toute une époque qui s'est ainsi manifestée avec l'étude de la donation. En effet, une grande partie des œuvres font échos aux préoccupations, à la fois politiques et esthétiques, de la période fin-de-siècle en France. Les œuvres ayant appartenu à Paul Adam sont les témoins du goût pour le XVIII^e siècle (cat. P1) et de l'intérêt porté à la production artistique des territoires colonisés par la France. Elles sont aussi le souvenir des événements et des lieux qu'a connus Paul Adam, en particulier avec les œuvres sur la Grande Guerre et sur Arras (cat. ME1, ME2, ME3), mais aussi d'Afrique (cat. O1-O16). Enfin, la donation reflète la production contemporaine (cat. P6, P8, P9, S3, E4), avec le travail d'artistes de l'époque, parfois proches de l'écrivain, à l'instar de Cappiello ou Landowski. Enfin, pour le musée des Beaux-Arts d'Arras, ces recherches ont été l'occasion d'avoir une meilleure connaissance de ces œuvres, au travers de leur documentation et de l'évaluation de leur état de conservation. Cette appréciation a montré que la plupart des œuvres étaient dans un état moyen. Malgré cela, nous avons imaginé divers scénarios de valorisation, avec des possibilités d'accrochages et d'exposition, rapprochant ainsi les collections du musée et de la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast.

Index des noms propres

- Acker, Paul p. 26
Adam, Paul p. 4
Adam, Marthe p. 14
Ajalbert, Jean p. 8
Bacot, Edmond p. 22
Barrès, Maurice p. 38
Batilliat, Marcel p. 14
Besnard, Albert p. 35
Blanche, Jacques-Émile p. 17
Bolswert Schelte Adamsz p. 44
Boucher, François p. 33
Bouguereau, William p. 32
Bourdelle, Antoine p. 32
Brazza, Pierre Savorgnan de p. 36
Brillon de Jouy, Anne-Louise p. 17
Briois, Dom Vigor p. 11
Camara p. 21
Cappiello, Leonetto p. 14
Cappiello, Suzanne p. 14
Caze, Robert p. 7
Claudel, Camille p. 32
Corpechot, Lucien p. 18
Courbet, Gustave p. 29
Daloz, Paul p. 21
Daudet, Alphonse p. 24
Dumas, Alexandre p. 24
Dumonceau, Duhamel du p. 17
Dutilleux, Constant p. 19
Doncre, Dominique p. 11
Dornac (Paul François Arnold Cradon) p. 22
Faivre, Abel p. 30
Fénéon, Félix p. 8
Feure, Georges de p. 42

Forain, Jean-Louis p. 30
Fragonard, Jean-Honoré p. 35
Goncourt, Edmond de p. 7
Goncourt, Jules de p. 7
Gourmont, Rémy de p. 4
Grün, Jules p. 29
Habsbourg-Lorraine, Marie-Antoinette p. 33
Hawkins, Louis-Welden p. 17
Hermann-Paul p. 30
Hugo, Victor p. 22
Jordaens, Jacob p. 17
Kahn, Gustave p. 8
Kircher, Athanase p. 39
Landowski, Paul p. 16
La Jeunesse, Ernest p. 21
La Tour, Georges de p. 34
Léandre, Charles p. 29
Lecomte, Louis-Daniel p. 39
Loti, Pierre p. 39
Mallarmé, Stéphane p. 7
Malo-Renault p. 44
Mangin, Charles p. 9
Mauclair, Camille p. 4
Mayeur, Arthur p. 19
Maupassant, Guy p. 24
Méténier, Oscar p. 21
Meyer, Marthe p. 14
Meyer, Narcisse p. 14
Mirbeau, Octave p. 24
Moréas, Jean p. 8
Montijo, Eugène de p. 33
Mühlfeld, Jeanne p. 14
Mühlfeld, Lucien p. 14
Nadar, p. 22
Napoléon Ier p. 11

Ochsé, Louise p. 17
Paquet, Pierre p. 12
Périn, Jules p. 19
Pissarro, Camille p. 8
Prinet, René-Xavier p. 44
Rachilde p. 32
Ravachol p. 8
Régnier, Henri de p. 8
Rodin, Auguste p. 31
Rohan, Armand Gaston de p. 11
Rostand, Edmond p. 39
Scheffer, Robert p. 26
Seurat, Georges p. 8
Signac, Paul p. 8
Sormani, Paul p. 33
Stanley, Henry Morton p. 36
Thanh Tai p. 39
Theunissen, Corneille p. 19
Thierry III p. 11
Tournières, Robert de p. 17
Viellé-Griffin, Francis p. 7
Watteau, Antoine p. 33
Whistler, James Abott p.31
Wyzewa, Theodor p. 7
Zola, Émile p. 24

Bibliographie

I. Archives :

a) Médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast, service Patrimoine, Arras, Fonds Paul Adam

Le fonds Paul Adam se compose de cent-cinquante dossiers, dix-sept regroupent de la correspondance dans l'ordre alphabétique, dont une majorité de lettres de condoléances, adressées à Marthe Adam suite au décès de l'auteur. Soixante-sept boîtes renferment des manuscrits d'ouvrages, vingt dossiers contiennent des coupures de presse, et enfin, six dossiers de critiques littéraires. Les autres boîtes se composent de carnets, d'agendas ainsi que de cartes de visites.

- Boîte 58-59 : Agenda de Marthe Adam (1915-1916)
- Boîte 68 à 103 : Notes de voyage et coupures de presse
- Boîte 102-103 : écrits contemporains sur Paul Adam
- Boîte 104-109 : Dossiers renfermant des papiers de famille de Paul Adam
- Boîte 138-144 : Notes du voyage en Afrique
- Boîtes non numérotées : Photographies du fonds Paul Adam

b) Documentation du musée d'Orsay, Paris

Dossier Jacques-Émile Blanche

Dossier Leonetto Cappiello

Dossier Louis Welden Hawkins

Dossier Malo-Renault

Dossier René-Xavier Prinet

c) Documentation du musée des Beaux-Arts d'Arras

Dossier d'œuvre *L'Intérieur* de René-Xavier Prinet

Dossier d'œuvre *Portrait de femme* de Robert Levrac-Tourières

Dossier d'œuvre *Jeune fille endormie*, Jacque-Émile Blanche

Dossier d'œuvre *Portrait de femme* (Portrait de Marthe Adam), Louis Welden Hawkins

Dossier d'œuvre *Portrait de Paul Adam*, Leonetto Cappiell

II. Sources primaires :

ACKER 1903 - Paul Acker, *Petites Confessions (visites et portraits)*, Tome I, 3e édition, Paris, Albert Fontemoing, 1903.

ACKER 1905 - Paul Acker, "Comment ils travaillent", *Je sais tout*, 15 février 1905, pp. 17-25.

ADAM 1885 - Paul Adam, *Chair molle*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885.

ADAM 1886 - Paul Adam, *Soi*, Paris, Tresse et Stock, 1886.

ADAM 1892 - Paul Adam, « Éloge de Ravachol », *Entretiens politiques et littéraires*, juillet 1892, pp. 27-30.

ADAM 1896 - Paul Adam, "Les Salons de 1896", *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1896, p. 449-470.

ADAM, FÉNEON, MORÉAS, METENIER, 1886 - Paul Adam, Félix Fénéon, Jean Moréas, Oscar Méténier, *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, Paris, E. Giraud, 1886.

ADAM 1907 - Paul Adam, *Le Taureau de Mithra*, Paris, E. Sansot, 1907.

ADAM 1909 - Paul Adam, *Dix ans d'Art Français*, Paris, Albert Méricant, 1909.

ADAM 1911 - Paul Adam, « Le Symbolisme dans l'œuvre d'Albert Besnard », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1911, p. 437-442.

ADAM 1913 - Paul Adam, *Le Serpent Noir*, Paris, Les Cent Bibliophiles, 1913.

ADAM 1922 - Paul Adam, *Notre Carthage*, Paris, E. Fasquelle, 1922.

AJALBERT 2005 - Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac au temps du Symbolisme 1880-1890*, Du Lérot, Tusson, 2005 [1ère édition, Paris, Albin Michel, 1938].

CAPPIELLO 1914 - Leonetto Cappiello, « Comment j'attrape la ressemblance », *Lecture pour tous*, 1er mai 1914.

BATILLIAT 2015 - Marcel Batilliat, *Paul Adam*, Londres, Forgotten Books, 2015, [1ère éd. Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903].

BERTAUD 1931 - Jules Bertaud, « Au jour le jour. Souvenirs sur Paul Adam », *Le Temps*, 5 juillet 1931.

BLANCHE 1946 - Jacques-Émile Blanche, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1946.

BRISSON 1902 - Adolphe Brisson, « Paul Adam », *Revue Illustrée*, 1er avril 1902, pp. 9-12.

CORPECHOT 1937 - Lucien, *Souvenir d'un journaliste*, Paris, Plon, 1937.

DEBOUT 1899 - Henri Debout, *Histoire du calvaire d'Arras*, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1899.

DELAFOSSE 1922 - Maurice Delafosse, « Deux poètes de l'Afrique française », *Le Monde Nouveau*, 01 juillet 1922, p. 26-31.

DROUOT 1913 - Paul Drouot, « Instantanés ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote », *Revue des français*, 25 avril 1913, p. 8-11.

ÉMILE-BAYARD 1919 - Jean Émile-Bayard, « Quand ils étaient étudiants. Souvenirs du Quartier Latin », *Les annales politiques et littéraires*, 02 novembre 1919.

FÉRAL 1912 - Jules Féral, *Catalogue des tableaux anciens des écoles allemande, espagnol, flamande... [ect.], des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles composant la collection de M. Henri Haro* [troisième vente],

Paris, B. Stettiner, 1912, p. 59.

FLÉE 1907 - Léon Flée, « Le Salon des Humoristes », *Les Annales politiques et littéraires*, 02 juin 1907.

GIARD 1925 - Édouard Giard, *Catalogue de vente de la bibliothèque de Paul Adam*, Paris, Librairie Georges Andrieux, 1925.

HÉRITIER 1922 - Jean Héritier, « Paul Adam et l'Afrique française », *L'Afrique latine*, 15 septembre 1922, p. 342-352.

JEAN-AUBRY 1924 - Jean-Frédéric-Émile Aubry, dit G. Jean-Aubry, « Paul Adam », *La Revue Mondiale*, 15 janvier 1924, p. 184-195.

LESUEUR 1934 - Émile Lesueur, *Mon pays d'Artois* (2e série), Paris, Éditions Eugène Figuière, 1934.

MANAUT 1931 - Pierre Manaut, « Le cabinet de travail de Paul Adam, au musée d'Arras », *Journal Grand Écho du Nord de la France*, 12 juillet 1931, p. 1.

MAUCLAIR 1921 - Camille Mauclair, *Paul Adam 1862-1920*, Paris, Flammarion, 1921.

MORAND 1931 - Hubert Morand, « La résurrection d'Arras », *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 02 août 1931, p. 4.

RÉGNIER 1931 - Henri de Régner, « Nos rencontres », *Mercure de France*, Paris, 1931, p. 73-85.

VOIROL 1913 - Sébastien Voirol, « Paul Adam », *Les Soirées de Paris*, avril 1913, p. 73-83.

III. Sources secondaires

AL-MATARY 2017 - Sarah Al-Matary, « Des rayons et des ombres. Latinité, littérature et réaction en France (1880-1940) », *Cahiers de la Méditerranée*, 2017, p. 15-29.

ALMY 1983 - Gilles Almy, *Louis Welden Hawkins (1849-1910) : peintre*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art sous la direction de Bruno Foucart, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.

AUSSEL, BARJONET 2009 - André Aussel, Charles Barjonnet, *Étude des styles de mobilier*, Paris, Dunod, 2009.

BAARSEN, ESTIE 2000 - Reinier Baarsen, Josphe Estié, *The splendour of the Dutch interior 1600-1800*, Amsterdam, Salomon Stodel Antiquités, 2000.

BASSANI 2012 - Ezio Bassani, *L'art africain*, Milan, Skira, 2012.

BIRO 2018 - Yaëlle Biro, *Fabriquer le regard : marchands, réseaux et objet d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

BLUMENFELD 2013 - Carole Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard, les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris, Editions Gourcuff Gradenigo, 2013.

BUSHELL 2008 - Stephen W. Bushell, *L'art chinois*, New York, Parkstone Press International, 2008.

BREUILLE 1992 - Jean-Philippe Breuille (dir.), *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1992.

DEKISS 2009 - Jean-Paul Dekiss, « La maison d'un écrivain, utopie ou enjeu de société », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, no. 4, 2009, pp. 783-795.

CHOMPRET 1949 - Joseph Chompret, *Répertoire de la majolique italienne*, Volume I et II, Paris, Éditions Nomis, 1949.

CHARLE 1998 - Christophe Charle, *Paris fin-de-siècle, culture et politique*, Paris, Seuil, 1998.

CHARLE, JEANPIERRE 2016 - Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France, des lendemains de la Révolution à 1914*, Volume I, Paris, éditions du Seuil, 2016.

CHATEL de BRIANÇON 2003 - Laurence Chatel de Briançon, *Carmontelle au jardin des illusions*, Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2003.

CLÉMENT-JANIN 1920 - Noël Clément-Janin, « Graveurs contemporains : Malo-Renault » *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1921, p. 163-168.

COLLET 2006 - Georges-Paul Collet, *Jacques-Emile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006.

COPPIN 2019 - Valentine Coppin, *Paul Adam. L'écrivain, la littérature, le genre*, Thèse de Doctorat de Lettres Modernes, Université de Lille, 2019.

COQUEREL 1970 - Anasthase Coquerel, *Jean Calas et sa famille : étude historique d'après les documents originaux*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1ère éd. Sandoz, 1875].

COTTE 2008 - Sabine Cotte, Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIIIème siècle*. Édition présentée et annotée par Jean-Louis Cabanès. Éd. Du Lérot, 2007. In: *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°15, 2008, p. 207-208.

DALLOZ 1885 - Paul Dalloz, « À Victor Hugo », *Le Monde Illustré*, 30 mai 1885, p. 362.

DEFLASSIEUX 2005 - Françoise Deflassieux, *Guide des meubles et des styles*, Paris, Solar, 2005.

DISERTORI, GRIFFO, GRISERI 1991 - Andrea Disertori, Massimo Griffo, Andreina Griseri, *Le mobilier du XVIIIe siècle en France et en Europe*, Paris, Mengès, 1991.

DOLLÉ, ESPAGNE 2014 - Marie Dollé, Geneviève Espagne (dir.), *Idées de la Chine au XIXe siècle : entre France et Allemagne*, Paris, Les Indes Savantes, 2014.

DUPONT 2012 - Alice Dupont, *Reconnaître les styles de mobilier*, Paris, Ed. ESI, 2012.

ELISSEEFF 2007 - Danielle Elisseeff, *L'art chinois*, Paris, Larousse, 2007.

EMERY 2015 - Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, 2015.

EMERY 2015 - Elizabeth Emery, *En toute intimité : quand la presse people de la Belle Époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Parigramme, 2015.

FORRER 1930 - Leonard Forrer, *Biographical dictionary of medallists coin, gem and seal-engravers, mint-masters ancient and modern*, Londres, Spink&Son, 1930.

FOSCA 1941 - François Fosca, *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941.

FOUCART 1989 - Bruno Foucart, *Landowski*, Paris, éditions Van Wilder, 1989.

FUCITO 2001 - Luisa Fucito, *Fonderia artistica Chiurazzi : la forma dell'arte*, Naples, Altrastampa, 2001.

GENDRE 2018 - Catherine Gendre, *René-Xavier Prinet : peintre du temps retrouvé*, Paris, Somogy, 2018.

GONCOURT 1881 - Edmond de Goncourt, *La Maison d'un Artiste*, Tome 1, Paris, Charpentier, 1881.

GOURMONT 1929 - Rémy de Gourmont, "De la fécondité littéraire. A propos de M. Paul Adam", *Promenades Littéraires*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 49-59.

GRANDRY, NOUVEL, LERIS-LAFFARGUE 2010 - Marie-Noël de Grandry, Odile Nouvel, Janine Leris-Laffargue, *Mobilier : Directoire, Consulat, Empire, Restauration, Louis-Philippe, Napoléon III, années 1880*, Issy-les-Moulineaux, Massin, 2010.

GRANIER 2008 - Caroline Granier, *Les briseurs de formule : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIXe siècle*, Œuvres, Ressouvenances, 2008.

HALPERIN 1991 - Joan U. Halperin, *Félix Fénéon : Art et Anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, Paris, 1991 [1ère éd. Yale University Press, 1988].

HOLLSTEIN 1980 - Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700, Boekhorst-Brueghel*, Volume III, Amsterdam, Van Gendt, 1980 [1ère éd. Amsterdam, Menno Hertsberger, 1949].

HONOUR 1998 - Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1998 [1ère éd. Londres, Pelican Books, 1968].

KERCHACHE 2008 - Jacques Kerchache, *L'art africain*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008 [1ère éd. Citadelles & Mazenod, 1988].

LEFRANÇOIS 2009 - Michèle Lefrançois, *Landowski : L'œuvre sculpté*, Nantes, creaphis éditions, 2009.

LELEUX 2000 - Joseph Leleux, *La reconstruction du palais Saint-Waast après la Première Guerre Mondiale*, maîtrise d'Histoire sous la direction de Denis Varaschin, Université d'Artois, 2000.

LIMOUSIN 2015 - Catherine Limousin, *Corneille et Paul Theunissen : catalogue raisonné*, Paris, Mare&Martin, 2015.

LONG 2001 - Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, n°112, 2001, pp. 45-54.

LOVREGGIO 2006 - Aurélia et Anne Lovreggio, *Dictionnaire du mobilier et des objets d'arts du Moyen-Age au XXIe siècle*, Paris, Le Robert, 2006.

LUCBERT 2005 - Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

LUGT 1921 - Frits Lugt, *Les marques de collection de dessins & d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921.

MARCHAL, WINTREBERT 1987 - Gaston-Louis Marchal, Patrick Wintrebert, *Arras et l'art au XIXe siècle, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, photographes, critiques et amateurs d'art, (1800-1914)*, Arras, Commission départementale d'histoire et d'archéologie du Pas-de-Calais, 1987.

MARGUERITE 2019 - Marie-Lys Marguerite (dir.), *Musée des Beaux-Arts, Arras, Guide des collections*, Paris, Snoeck, 2019, p. 23.

MASSEY 1991 - Anne Massey, *La décoration intérieure au XXe siècle*, Paris, Thame&Hudson, 1991.

MAUPASSANT 1882 - Guy de Maupassant, « Émile Zola », *Le Gaulois : littéraire et politique*, Paris, 14 janvier 1882.

MÉNEUX, BOUILLON 2010 - Catherine Méneux, Jean-Paul Bouillon (dir.), *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (1ère éd., Paris, Hazan, 1990).

MESTDAGH 2010 - Camille Mestdagh, *L'ameublement d'art français 1850-1900*, Paris, Editions de l'Amateur, 2010.

MEYER 2010 - Laure Meyer, *Afrique noire : masques, sculptures, bijoux*, Paris, Terrail, 2010.

MILLMAN 1992 - Ian Millman, *Georges de Feure : maître du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Courbevoie, ACR éditions, 1992.

NOTTER 1997 - Annick Notter, *L'Abbaye Saint-Vaast d'Arras, XIIe-XVIIIe siècles*, Arras, Musée des Beaux-Arts, 1997.

NOTTER 1998 - Annick Notter, *Le musée des Beaux-Arts d'Arras*, Paris, Fondation Paribas, 1998.

NOTTER 1992 - Annick Notter, « La dévotion au Calvaire d'Arras et sa diffusion », *Revue du Nord*, tome 74, n°297-298, Juillet-décembre 1992, pp. 635-644.

PALLOT 2006 - Bill G-B Pallot, *Le mobilier français du musée Jacquemart-André*, Dijon, Editions Faton, 2006.

PAYNE 2018 - Christopher Mackley Payne, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Editions Monelle Hayot, 2018.

PHILLIPS 2010 - Tom Phillips, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

PORTALIS, BÉRALDI 2001 - Roger Portalis, Henri Béraldi, *Les graveurs du 18e siècle*, Tome Ier, L'échelle de Jacob, Paris, 2001 [1ère éd. Damascène Morgand et Charles Fatout, Paris, 1880].

PUGET, MORANE 2006 - Caroline Puget, Daniel Morane, *L'estampe en Bretagne, 1880-1960*, Musée de Pont-Aven, Pont-Aven, 2006.

QUÉNUM 1999 - Maximilien Quénum, *Au pays des Fons : us et coutumes du Dahomey*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999 [1ère éd. Larose, 1938].

RACKHAM 1940 - Bernard Rackham, *Catalogue of italian maiolica*, Volume I, Londres, PUB, 1940.

RACKHAM 1940 - Bernard Rackham, *Catalogue of italian maiolica*, Volume II, Londres, PUB, 1940.

RASIMI 2019 - Olivier Rasimi, *La Vierge à l'Enfant : les hautes figures de l'amour*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019.

RAWSON 1995 - Philip Stanley Rawson, *L'art de l'Asie du Sud-Est : Cambodge, Viêt-Nam, Thaïlande, Laos, Birmanie, Java, Bali*, Paris, Thames&Hudson, 1995.

READ 1995 - Peter Read, « Apollinaire critique d'art : la sculpture en question », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1995, n°47, p. 405-420.

RÉGNIER 2015 - Marie-Clémence Régnier, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », *Romantisme*, vol. 168, no. 2, 2015, pp. 71-80.

RIVALLAIN 1989 - Josette Rivallain, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.

RIVIÈRE 2017 - Anne Rivière, *Dictionnaire des sculptrices*, Paris, mare&martin, 2017.

ROBERTS 2012 - Jane Roberts, *Jacques-Emile Blanche*, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2012.

SÉNÉCHAL 2014 - Philippe Sénéchal, « Gravure, mode et mythe de la Parisienne à la Belle Epoque autour d'un portfolio de Malo-Renault », « Modes de Paris, 1912-1913 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, n°, 2014, p. 237-261.

SCHEFFER 1920 - Robert Scheffer, « Paul Adam. Souvenirs et Séjours », *Mercur de France*, 1er février 1920.

SCHNEIDER 2020 - Marlen Schneider, *Belle comme Vénus, le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Paris, Centre allemand d'Histoire de l'Art, 2020.

SIMCHES 1964 - Seymour O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1964.

SOUBIRAN 1984 - Jean-Roger Soubiran (dir.), *Renaissance du musée des Beaux-Arts de Cannes*, Cannes, Musée des Beaux-Arts, 1984.

STERCKX 2007 - Marjan Sterckx, « Parcours de Sculptrices entre la Belgique et la France. Présence et accueil. », *Cahiers de l'IRHIS* 2, n°4, Lille, Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2007, p. 18-25.

SUBES, MATHON 2013 - Marie-Pasquine Subes, Jean-Bernard Mathon (dir.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

TARDY 1969 - *La pendule française : des origines à nos jours. 2ème Partie, Du Louis XVI à nos jours*, Paris, Tardy, 1969, [1ère éd. Tardy, Paris, 1949].

THOMAS 2003 - Catherine Thomas, *Le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

THORNTON 1986 - Peter Thornton, *L'époque et son style : la décoration intérieure 1620-1920*, Paris, Flammarion, 1986.

VIÉNOT 1946 - Jacques Viénot, *L. Cappiello : sa vie, son œuvre*, Paris, éditions de Clermont, 1946.

WESSELING 2009 - Henri Wesseling, *Les empires coloniaux européens 1815-1919*, Paris, Gallimard, 2009.

WILLETT 1994 - Frank Willett, *L'art africain : une introduction*, Paris, Thames & Hudson, 1994.

ZMELTY 2014 - Nicholas-Henri Zmelty, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie 1889-1905*, Paris, Mare&Martin, 2014.

ZUFFI 2001 - Stefano Zuffi (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.

IV. Catalogues d'expositions :

ARRAS 1987 - *De Dürer à César : dessins et estampes du musée des Beaux-Arts d'Arras et de la bibliothèque d'Arras*, cat. exp. (Arras, musée des Beaux-Arts, 20 février - 6 avril 1987), Jacques Thiébaud (dir.), Arras, musée des Beaux-Arts, 1987.

BRUXELLES 2007 - *Autour du globe : le Portugal dans le monde aux XVIe et XVIIe siècles*, cat. exp. (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 26 octobre 2007 - 03 février 2008), Jay A. Levenson (dir.), Arles, Acte Sud, 2007.

BRUXELLES 2012 - *Jordaens et l'antiquité*, cat., expo. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 octobre 2012 - 27 janvier 2013), Joost Vander Auwera, Irène Schaudies, Justus Lange (dir.), Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2012.

CAEN 2014 - *Robert Le Vrac Tournières, Les facettes d'un portraitiste*, cat. exp. (Caen, musée des Beaux-Arts de Caen, 14 juin au 21 septembre 2014), Patrick Ramade (dir.), Gand, Snoeck, 2014.

LUCS-SUR-BOULOGNE 2008 - *Dieux, rois et peuples du Bénin*, cat. exp. (Historial de la Vendée, 25 octobre 2008 - 22 février 2009), Hélène Joubert, Christophe Vital (dir.), Paris, Somogy, 2008.

MARSEILLE 1995 - *Peintres de la couleur en provence : 1875-1920*, cat. exp. (Marseille, Hôtel de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, 28 janvier au 28 avril 1995), Sophie Biass-Fabiani, Denis Coutagne (dir.), Marseille, région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, 1995.

NANTES 1997 - *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous Louis XIV 1660-1715*, cat. exp. (20 juin - 15 septembre 1997, Nantes, musée des Beaux-Arts), Emmanuel Coquery, Dominique Brême (dir.), Paris, Somogy, 1997.

PARIS 1993-1994 - *Images et Colonies : iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, cat. exp. (Paris, musée d'Histoire contemporaine, 1993-1994), Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Laurent Gervereau (dir.), Paris, ACHAC, 1993.

PARIS 1997 - *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous Louis XIV 1660-1715*, cat. exp. (20 juin - 15 septembre 1997, Nantes, musée des Beaux-Arts), Emmanuel Coquery, Dominique Brême (dir.), Paris, Somogy, 1997.

PARIS 2013-2014 - *Jordaens : 1593-1678*, cat. exp. (Paris, Petit Palais, 19 septembre 2013 - 19 janvier 2014), Alexis Merle du Bourg (dir.), Paris, Paris-Musées, 2013.

PARIS 2012 - *Au creux de la main : la médaille en France au XIXe et XXe siècles*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 11 décembre 2012 - 9 juin 2013), Edouard Papet (dir.), Paris, Skira Flammarion, 2012.

PARIS 2016-2017 - *Jade des empereurs à l'Art déco*, cat. exp. (Paris, musée national des arts asiatiques-Guimet, 19 octobre 2016 - 16 janvier 2017), Huei-Chung Tsao (dir.), Paris, Somogy éditions, 2016.

PARIS 2020 - *Félix Fénéon : critique, collectionneur, anarchiste*, cat. exp. (Paris, musée du Quai Branly, 28 mai au 29 septembre, Paris, musée de l'Orangerie, 16 octobre 2019 au 21 janvier 2020), Isabelle Cahn et Philippe Peltier (dir.), Paris, RMN, 2019.

ROUEN 2016 - *Jacques-Emile Blanche : portraitiste de la Belle Epoque*, cat. exp. (Deauville, Point de Vue, 14 mai au 18 septembre 2016), Sylvain Amic, Diederik Bakhuys, Anne-Charlotte Cathelineau, Anne Madet-Vache, Iman Moinzadeh (dir.), Rouen, édition des Falaises, 2016.

VALLAURIS 2000 - *Massier : l'introduction de la céramique artistique sur la côte d'azur*, cat. exp. (7 mai - 27 septembre 2000, Vallauris, musée Magnelli, musée de la Céramique), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

V. Sitographie :

a. Articles en ligne

CARON 2015 - Mathieu Caron, « Les appartements de l'impératrice Eugénie aux Tuileries : le XVIII^e siècle retrouvé ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015, mis en ligne le 23 décembre 2015, consulté le 29 février 2020. URL : <https://journals.openedition.org/crcv/13316>

KALANTZIS 2017 - Alexia Kalantzis, « Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIX^e siècle », *COntEXTES* [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2017, consulté le 10 mars 2020. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6306#quotation>

MESTDAGH 2015 - Camille Mestdagh, « Les copies à l'ère des premières Expositions universelles : les œuvres de Dasson et de Beurdeley, « un XVIII^e qui continue de vivre » ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015, consulté le 27 mars 2020. URL : <https://journals.openedition.org/crcv/13481>

PLANTEFOL - Lucien Plantefol, « DUHAMEL DU MONCEAU HENRI LOUIS - (1700-1782) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 9 avril 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/henri-louis-duhamel-du-monceau/>

SCHOLTZ - Gunter Scholtz, « HISTORICISME », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 07 mars 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/historicisme/>

TRENARD - Louis Trenard, « CALAS AFFAIRE (1762) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 16 avril 2020. URL :

<http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/affaire-calas/>

b. Sites internet de musées

Site du musée Carnavalet, présentation des «chambres d'écrivains», consulté le 01 février 2020. URL : <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/parcours/chambre-d-ecrivains>

Fine Arts de San Francisco Museum, œuvres de Schelte Adamsz Bolswert consulté le 26 février 2020 : <https://art.famsf.org/schelte-adamsz-bolswert>

Site du British Museum, Majolique de Giunta di Tugio, consulté le 17 février 2020. URL : https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1902-0424-1

Site du musée du Louvre, majolique, consulté le 17 février 2020. URL :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4519&langue=fr

c. Bases de données

Base de données de la collection d'Arts graphiques, musée du Louvre, consulté le 26 février 2020. URL :

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/10/525862-Le-dieu-Pan-gardant-ses-chevres>

Base de données en ligne consacrée à Malo-Renault, consulté le 06 février 2020. URL :

<http://art-malo-renault.alwaysdata.net/Biographie%20Emile%20et%20Nori%20MALO-RENAULT%206%201%202009.htm>

Base de données de l'Université Paris I Sorbonne, Bibliographie de critiques d'art francophones, consulté le 15 février 2021. URL :

<http://critiquesdart.univ-paris1.fr/simple.php?quicksearch=Paul+Adam&button=Lancer+la+recherche>

Base de données des fournisseurs de matériel pour artistes en France, XVIII-XXe siècles, Guide Labreuche, consulté le 20 février 2021, URL :

<https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/pinson>

d. Expositions en ligne

Exposition virtuelle du musée des Beaux-Arts d'Arras, consulté le 10 janvier 2020. URL :

<https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/126>

e. Site internet construit par les ayants-droits d'un artiste

Site de Leonetto Cappiello, tenu par les ayants-droits de l'artiste, consulté le 05 mars 2020. URL :

<https://cappiello.fr/>

Catalogue raisonné en ligne des affiches de Leonetto Cappiello, consulté le 05 mars 2020. URL :

<https://catalogue.cappiello.fr/document/307>

Annexe

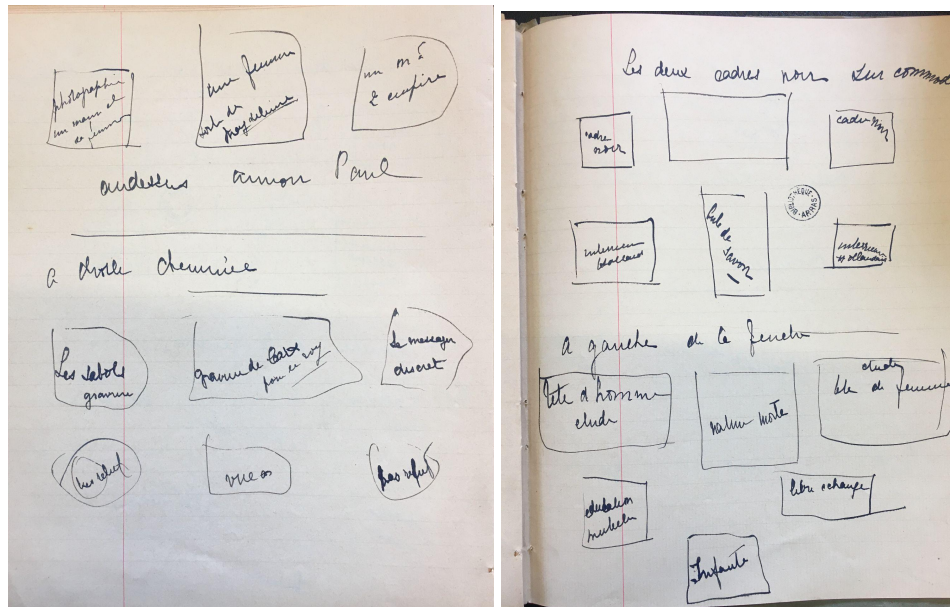


Fig. 1 - 2 Pages du cahier de Marthe Adam, fonds Paul Adam, médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast



Fig. 3 Photographie de Paul et Marthe Adam, fonds Paul Adam de la médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast, Arras, s.l.n.d.



Fig. 4 Photographie de la reconstitution du bureau de Paul Adam dans le *Journal Grand Écho du Nord de la France*, 12 juillet 1931, p. 1.



Fig. 5 Cliché daté de 1935, montrant la reconstitution du cabinet de travail de Paul Adam, dossier de la donation, musée des Beaux-Arts d'Arras



Fig. 6 Photographie d'une partie de la reconstitution de 1939, dossier de la donation, musée des Beaux-Arts d'Arras



Fig. 7 Cliché montrant une autre vue de reconstitution de 1939, dossier de la donation, musée des Beaux-Arts d'Arras



Fig. 10 Distinction des Rosati d'Artois, épingle représentant une rose, inv. 2013.0.1032, don Paul Adam en 1926, Musée des Beaux-Arts d'Arras.



Fig. 11 Edmond Bacot, *Le Lock-out à Hauteville House*, 1862, tirage sur papier albuminé, inv. 3761, Maison Victor Hugo.



Fig. 12 Dornac, *Nos contemporains chez eux*, photographie du cabinet de travail d'Alphonse Daudet, 1891, tirage sur papier albuminé, Bibliothèque nationale de France (Gallica).



Fig. 13 Dornac, *Nos contemporains chez eux*, photographie du cabinet de travail de Dumas fils, tirage sur papier albuminé, 1891, Bibliothèque nationale de France (Gallica).



Fig. 14 Dornac, *Nos contemporains chez eux*, photographie du cabinet de travail d'Octave Mirbeau, tirage sur papier albuminé, 1891, Bibliothèque nationale de France (Gallica).



Fig. 15 Dornac, *Nos Contemporains chez eux*, Emile Zola dans son cabinet de travail, 1888, épreuve de papier albuminé sur papier cartonné, Bibliothèque nationale de France (Gallica).



Fig. 16 Dornac, *Nos Contemporains chez eux*, Paul Adam dans son cabinet de travail, 1899, épreuve sur papier albuminé montée sur support cartonné.

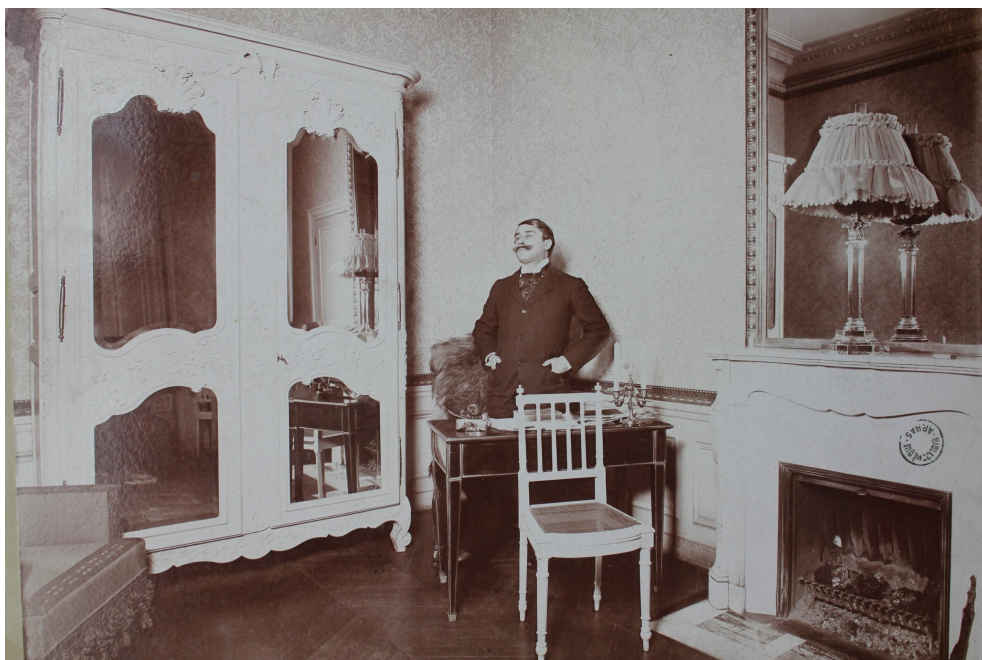


Fig. 17 Henri Mairet, photographie de Paul Adam, inscription au dos : “*Paul Adam à vingt ans*”, s.l.n.d., fonds Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig.18 Album de photographies, donation Paul Adam en 1926, s.l.n.d., musée des Beaux-Arts d'Arras.



Fig. 19 Henri Manuel, photographie du cabinet de travail de Paul Adam, s.l.n.d., fonds photographique de la donation Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 20 Henri Manuel, cliché du cabinet de travail de Paul Adam, s.l.n.d., fonds photographique de la donation Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 21 Henri Manuel, photographie de Marthe et Paul Adam, s.l.n.d., fonds photographique Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 22 Photographie du cabinet de travail de Paul Adam, s.l.n.d., fonds Paul Adam à la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 23 Cliché du cabinet de travail de Paul Adam, s.l.n.d., fonds Paul Adam, médiathèque de l'abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 24 Photographie de Paul Adam dans son intérieur, reportage de Paul Drouot, s.l.n.d., dossier n°102, fonds Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 25 Henri Manuel, photographie de la chambre à coucher de Marthe Adam, s.l.n.d., fonds Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 26 Photographie de l'intérieur de Paul Adam, s.l.n.d., fonds Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, Arras.



Fig. 27 René-Xavier Prinet, *Le Salon Gris*, 1907, huile sur toile, 74 x 54 cm, collection particulière.

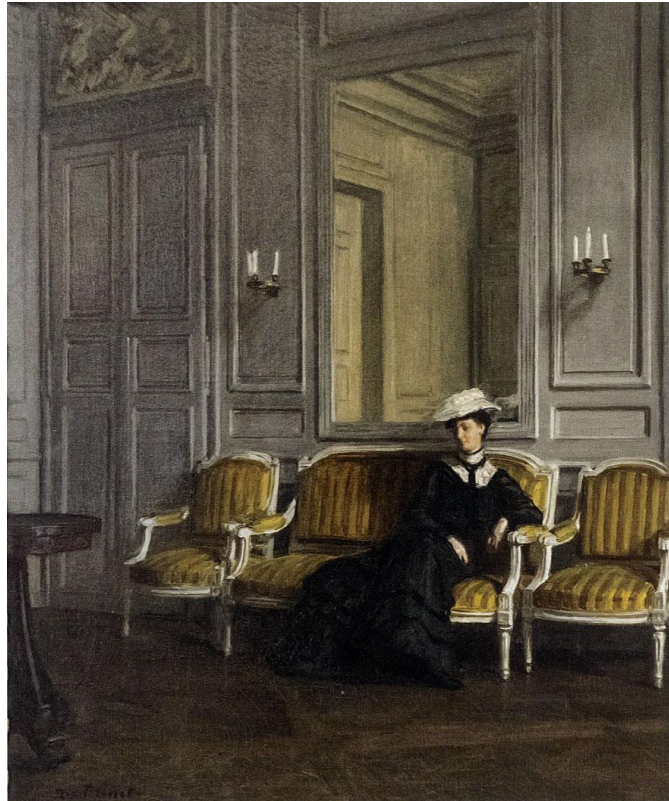


Fig. 28 René-Xavier Prinnet, *Le Canapé Jaune*, 1904, huile sur toile, 65 x 54 cm, musée municipal de Bourbonne-les-Bains.



Fig. 29 Cliché montrant Paul Adam chez lui, s.l.n.d., don Paul Adam en 1926, musée des Beaux-Arts d'Arras.



Fig. 30 Photographie du voyage des Adam en Afrique de l'Ouest, album photographique, don Paul Adam 1926, musée des Beaux-Arts d'Arras.

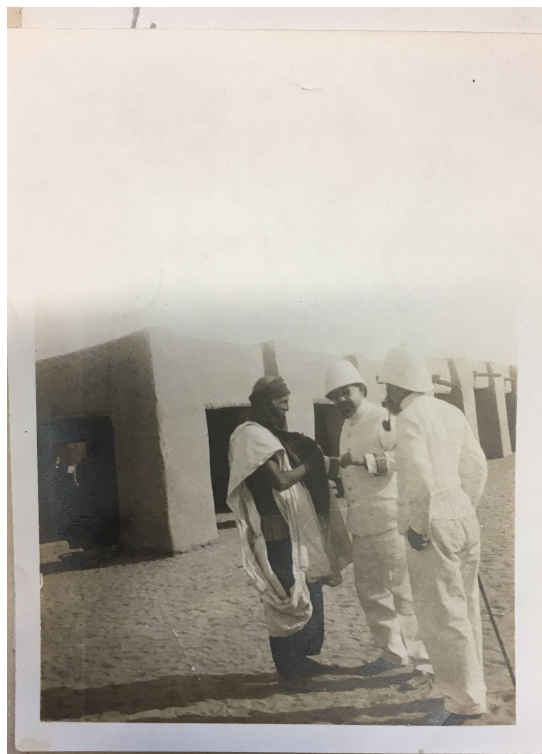


Fig. 31 Photographie de Paul Adam en Afrique de l'Ouest, s.l.n.d., dossier 52, fonds Paul Adam de la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast.



Fig. 32 Clichés du voyage de Paul Adam en Afrique de l'Ouest, dossier 52, fonds Paul Adam de la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast.



Fig. 33 Camara, Caricature de Paul Adam et de Maurice Barrès, *L'Assiette au Beurre*, 07 mars 1903, p. 1702.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 34 Ernest La Jeunesse, Caricature de Paul Adam, *L'Assiette au Beurre*, 03 octobre 1901, p. 418.

DECHAMPAGNE Lucie
Master 2nde année
Spécialité Histoire de l'Art Moderne et Contemporain
Université de Picardie Jules Verne

Volume II

Catalogue de la donation Paul Adam au Musée des Beaux-Art d'Arras



2019-2021

Ce catalogue recense quatre-vingt œuvres, objets d'art et pièces de mobilier de la donation Paul Adam, la grande majorité sont issus du don important de 1926. L'ensemble de la donation n'est pas présentée ici, des choix ont été faits dans l'élaboration de ce catalogue. Les constats d'état de chaque œuvre et objet d'art ont été réalisés dans le but de valoriser la donation et de la montrer au public.

Sommaire

Volume II : catalogue des œuvres de la donation

I.	Peintures.....	p.3
II.	Œuvres d'art graphique.....	p.28
III.	Sculptures.....	p.42
IV.	Objets d'art extra-européens.....	p.49
V.	Mobilier.....	p.78
VI.	Médailles.....	p.96
VII.	Objets divers.....	p.105
	Annexe.....	p. 112

I. Peintures



Robert Levrac-Tournières, *Portrait d'une jeune femme en Cléopâtre*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 82 x 65 cm, inv. 926.1.5, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P1

Ce tableau, de forme ovale, est un portrait historié d'une jeune femme anonyme. Son buste de face se détache sur un ciel nuageux. Le peintre Robert Le Vrac-Tournières (1667-1752) la représente en Cléopâtre, lors d'un banquet que la souveraine avait offert au général romain Marc-Antoine en 41 av.

J.-C. Cet épisode est relaté par Pline l’Ancien dans le livre IX de *Historia Naturalis*. Cléopâtre affirme que ce banquet est le plus dispendieux d’entre tous et, associant le geste à la parole, elle dissout une de ses perles dans un verre. Robert Levrac-Tournières peint ici ce moment : le geste suspendu, la dame s’apprête à laisser tomber sa perle dans le liquide. Elle est richement habillée et coiffée, sa chevelure étant ornée de perles, à la mode du XVIII^e siècle, même si le sujet du tableau ne se situe pas à la même époque. C’est une pratique très fréquente que l’on retrouve dans beaucoup de portraits historiés. Ce genre, apparu vers le XVI^e siècle, à mi-chemin entre portrait et tableau d’histoire, était extrêmement répandu. Il est d’abord réservé aux hommes qui utilisent les attributs mythologiques de grands personnages ou de divinités afin d’affirmer leur pouvoir. À la fin du XVII^e siècle, les portraits historiés prennent la forme de grandes compositions dignes du grand genre, avec l’œuvre de Pierre Mignard (1612-1695), représentant Madame de Maintenon sous les traits d’une Sainte-Françoise romaine. Sous les règnes de Louis XIV et Louis XV, le portrait historié figure le plus souvent des femmes. Dans son ouvrage consacré à ce genre particulier, Marlen Schneider écrit que c’est un moyen “*d’affirmation identitaire*” pour ces-dernières¹. Ils pouvaient aussi être des pendants de portrait masculin de condition de leur mari.

Robert Le Vrac-Tournières (1667-1752) débute son apprentissage à Caen, dont il est originaire, et le poursuit chez le peintre Bon de Boullogne (1649-1717) qui travaille avec son frère Louis de Boullogne (1654-1733). À la fin des années 1690 il commence à travailler pour Hyacinthe Rigaud (1659-1743), grand portraitiste de l’époque, qui devait faire face à une forte demande. Il engage alors des collaborateurs afin de l’aider, et on suppose que Tournières a dû y rester suffisamment longtemps, car dans le livre de raison du maître, il y figure pour des travaux importants en 1698 et 1699. Il est reçu maître peintre à l’Académie Royale de Sculpture et de Peinture le 23 décembre 1695. En 1704, il expose pour la première fois au Salon de l’Académie et y remporte un certain succès, sa carrière est lancée et il s’installe à son compte. On peut dès lors supposer que ce tableau a été réalisé entre 1704, la première fois qu’il expose sous son nom, et la fin des années 1740.

Tout au long de sa carrière Tournières a été reconnu pour son travail de portraitiste, mais il a également été peintre d’histoire. Il est d’ailleurs reçu maître dans la peinture dite de “grand genre” le 24 octobre 1716. Robert Levrac-Tournières s’adonne à ces deux genres, comme le montre son choix d’exposition au Salon en 1725, où il expose six portraits et deux tableaux d’Histoire. En 1736, il est l’un des peintres les plus riches de l’Académie, malgré une production en baisse vers 1740.

Les informations sur cette œuvre sont quasiment inexistantes, il y est cependant fait mention dans un catalogue de vente de la collection d’Henri Haro en 1912², qui évoque un “*portrait de femme au corsage blanc brodé d’or, manteau rouge*” de Tournières, dont les dimensions sont les mêmes que ce tableau.

¹ Marlen Schneider, *Belle comme Vénus, le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Paris, Centre allemand d’Histoire de l’Art, p. 23.

² Jules Féral, *Catalogue des tableaux anciens des écoles allemande, espagnol, flamande... [ect.], des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles composant la collection de M. Henri Haro* [troisième vente], Paris, B. Stettiner, 1912, p. 59.

L'acquéreur du tableau lors de cette vente était Cesare-Auguste Detti (1847-1914), peintre ayant participé à plusieurs reprises au Salon de la Société des Artistes Français. On sait donc que ce tableau a été possédé par Henri Haro et Cesare-Auguste Detti, puis par Paul Adam. Les circonstances et la date de l'acquisition de l'œuvre par ce-dernier restent cependant sans réponse, même si on peut supposer que le tableau est arrivé chez l'écrivain suite au décès de M. Detti en 1914.

Le tableau est dans état moyen. On note la présence de traces de vernis jauni au niveau du décolleté du modèle ainsi que des craquelures prématurées. Le cadre est en bois doré et sculpté de motifs végétaux, il est abîmé, le bois est fissuré à certains endroits, tandis qu'à d'autres on constate des manques, en particulier au niveau du médaillon intérieur, en haut à gauche. Il faudrait prévoir un dépoussiérage ainsi qu'un maquillage du cadre avant une éventuelle exposition.

Bibliographie :

RAMADE Patrick (dir.) *Robert Le Vrac Tournières, Les facettes d'un portraitiste*, cat. exp. (Caen, musée des Beaux-Arts, 14 juin au 21 septembre 2014), Gand, Snoeck, 2014.

SCHNEIDER Marlen, *"Belle comme Vénus" : le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Paris, Centre allemand d'Histoire de l'Art, 2020.



École française, *Portrait de femme*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 56,5 x 46 cm, inv. 926.1.6, transcription au dos, sur le châssis : « 963 », musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P2

Cette huile sur toile, d'un peintre anonyme français du XVIII^e siècle figure une femme, anonyme elle aussi, devant un paysage très sombre, composé d'arbres. Elle pose sa main sur une colonne antique et son autre main maintient le tissu de sa robe. Cette dame nous fait face et est richement vêtue d'une robe de velours orangée. Une cape recouvre la partie gauche de son corps et est attachée par un bijou qui se situe au centre de son décolleté. Sous le règne de Louis XIV et plus précisément depuis 1661, le genre du portrait est très à la mode. Se faire représenter est très important dans une époque où l'apparence est fondamentale car révélatrice de la position sociale. Même s'ils sont très nombreux, beaucoup de portraits restent inconnus, sans nom d'auteur ni de modèle, comme celui-ci. Les portraitistes étant très nombreux,

la création des Salons à partir de 1737 a permis de les faire connaître.

L'œuvre et son cadre suivent actuellement un traitement par anoxie, suite à une infestation. Le cadre est piqué, infesté de petits trous et du papier japon a été posé à plusieurs endroits afin de freiner des soulèvements. La dorure est usée et des parties des moulures sont manquantes (partie basse, moulure intérieure, côté dextre). Des fissures sont visibles dans le bois de la moulure extérieure, côté senestre et côté dextre, ainsi qu'une autre en haut de la moulure extérieure côté dextre. Enfin, le cadre possède des usures et des abrasions. L'huile sur toile a aussi des abrasions au niveau de la feuillure du cadre, avec notamment des manquants en partie supérieure senestre. On remarque des coups, des enfoncements ainsi que des zones de soulèvements de la couche picturale (dans la partie basse, côté senestre). Une grande craquelure horizontale se déploie au sommet, au-dessus de la tête du modèle. Des craquelures aux bords soulevés sont présentes à plusieurs endroits, comme de petites zones de matité dans la partie basse, côté dextre. Pour terminer, on pense remarquer des traces de salissures sur le cou et le visage du modèle avec des petits points noirs.

Bibliographie :

COQUERY Emmanuel, BRÈME Dominique (dir.), *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous Louis XIV 1660-1715*, cat. exp. (20 juin - 15 septembre 1997, Nantes, musée des Beaux-Arts), Paris, Somogy, 1997, p. 15.

ZUFFI Stefano (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 139-145.



Anonyme, école française, *Portrait de Dubamel du Monceau*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 80 x 64 cm, inv. 926.1.9, inscription au revers : « *Dubamel du Monceau de l'Académie des Sciences de Paris 1700-1782* », musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P3

Ce portrait d'un peintre anonyme du XVIII^e siècle représente Henri Louis Duhamel du Monceau (1700-1782), chimiste et botaniste renommé, qui a été associé-botaniste en 1730 et pensionnaire-botaniste en 1738 à l'Académie des Sciences. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Traité de culture des terres* en 1750, et de plusieurs traités étudiant la pêche, la marine et l'agriculture. Ses écrits et ses recherches ont été nombreux tout au long de sa carrière. Henri Duhamel du Monceau illustre l'esprit savant des Lumières. Le tableau le représente, regardant le spectateur, assis sur un fauteuil et tenant un livre ouvert de sa main droite, tandis que l'autre esquisse un geste.

Dans le fonds photographique, conservé à la médiathèque d'Arras, on remarque que le tableau possédait un très beau cadre en bois doré (fig. 8,22) et qu'il était accroché dans le cabinet de travail de Paul Adam.

La couche picturale est en mauvais état, du papier japon a été placé aux endroits où l'on constate des soulèvements. De plus, le vernis a jauni à cause d'un encrassement et d'un empoussièrément. L'ancien châssis a laissé sa marque et la couche picturale possède des craquelures prématurées, ainsi que des craquelures en escargots, suite à un enfoncement.

Sitographie :

PLANTEFOL Lucien, « DUHAMEL DU MONCEAU HENRI LOUIS - (1700-1782) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 octobre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/henri-louis-duhamel-du-monceau/>



Anonyme, *Portrait d'homme*, fin du XVIII^e siècle - début XIX^e siècle, huile sur toile marouflée sur contreplaqué, 80, 2 x 61 cm, inv. 926.1.7, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P4

Cette œuvre d'un artiste anonyme figure un homme assis de face, une main dans son gilet. L'arrière-plan est sombre et abstrait. Cet homme porte les cheveux blancs et ses habits évoquent la mode du Premier Empire, avec un frac noir sur un gilet blanc. Celui-ci n'est pas boutonné jusqu'en haut, afin de laisser ressortir le jabot de la chemise blanche. Ce costume, ainsi que la pose et l'arrière-plan particulièrement sobre, sont caractéristiques d'un portrait de la première moitié du XIX^e siècle.

Plusieurs témoignages évoquent le portrait d'un aïeul de Paul Adam accroché dans son cabinet de travail.

Robert Scheffer, dans *Le Mercure de France*, relate une anecdote à propos d'un tableau en buste du grand-oncle de l'écrivain, pour lequel il souhaitait que le peintre Louis Welden Hawkins lui ajoute un corps, avec la place d'Arras à l'arrière-plan³. Une lettre de Marthe Adam dans le dossier de donation au Musée des Beaux-Arts d'Arras, cite une œuvre représentant le :

“colonel Adam, portrait de dragon du 1er Empire qui était le grand-père de Paul Adam et gendre du colonel Petit (...)”.

On peut supposer que ce portrait anonyme représente un homme de la famille de l'auteur, désigné tour à tour comme « grand-père » ou « grand-oncle » selon les différents témoignages. Néanmoins ces hypothèses n'ont pas pu être pleinement vérifiées.

L'œuvre est placée en quarantaine pour cause d'infestation, elle suit un traitement par anoxie. Le cadre a des trous d'insectes, avec du blanc autour. On note aussi des abrasions, usures et coups. Les angles sont légèrement disjoints et le dos est renforcé avec du contreplaqué, ce qui ne nous permet pas de voir le dos de la toile ni le châssis. L'huile sur toile est en mauvais état elle aussi, en témoigne la pose d'un papier japon sur toute la partie basse, placé afin de contenir les soulèvements. Tout en haut, une zone de matité horizontale importante suit la ligne du cadre. Nous pensons qu'il pourrait éventuellement s'agir d'un repeint altéré ainsi que des marques de châssis. Quelques projections de peinture blanche sont présentes en haut, côté senestre. Sur le visage du modèle sont visibles des craquelures aux bords soulevés, ainsi qu'une craquelure en escargot, conséquence probable d'un coup ou d'un enfoncement au niveau du nœud de son jabot. Enfin, il faut mentionner un manquant, plus précisément un petit trou dans la couche picturale au niveau de la pointe du col de sa chemise, côté senestre.

Bibliographie :

ZUFFI Stefano (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 165-171.

³ Robert Scheffer, “Paul Adam : séjours et souvenirs”, *Mercure de France*, 01/02/1920, Gallica [En ligne], consulté le 12 septembre 2019, p. 629.



Jean-Honoré Fragonard (d'après), *L'étude*, entre 1904 et 1917, huile sur toile, 89, 6 x 73, 5 cm, inv.

126.1.8, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P5

Ce tableau reprend le même motif que le tableau de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) intitulé *L'Étude*, portrait présumé d'Anne Louise Brillon de Jouy (1744-1824), conservé au musée du Louvre à Paris (inv. M.I. 1059). On retrouve la même touche caractéristique de Fragonard, bien qu'il s'agisse ici d'une reproduction datant du début du XX^e siècle comme nous l'indique la marque de l'enseigne au dos de la toile : "*La palette de Rubens, maître Pinson (...) quai malaquais n°7*". Grâce au Guide Labreuche, l'œuvre peut être datée entre 1904 et 1917, période durant laquelle l'enseigne a été tenue par Maître

Pinson.

La figure féminine se détache sur un fond noir d'où émerge du mobilier que l'on distingue difficilement. La femme représentée est de trois quarts et s'apprête à tourner la page d'un cahier de musique, en esquissant un sourire. Elle est élégamment vêtue, ce qui nous renseigne sur sa classe sociale. En effet, Anne Louise Brillon de Jouy (1744-1824) est issue de la noblesse. En 1763, elle épouse Jacques Brillon de Jouy. Claveciniste et compositrice douée, elle tient un salon consacré à la musique. Selon Blumenfeld, ce cahier pourrait très vraisemblablement être un présent que son ami Jean-Christophe Bach (1735-1782) lui fit envoyer d'Angleterre. Elle est également une artiste douée, puisque Carole Blumenfeld émet l'hypothèse que Fragonard ou l'abbé Saint-Non auraient pu lui dispenser des cours de dessin. Deux gravures de la main de Mme Brillon de Jouy sont d'ailleurs conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale⁴. On connaît un autre portrait d'Anne-Louise Brillon de Jouy, réalisé cette fois par Rosalie Filleul, où elle est représentée plus âgée et accompagnée de ses filles (localisation actuelle inconnue).

Le portrait fait partie d'une série de tableaux de Fragonard appelée « Les figures de fantaisie », où on retrouve par exemple la célèbre *Liseuse* peinte vers 1769 (National Gallery of Art, Washington, inv. 1961.16.1). L'ensemble de ces portraits interroge car dix-huit d'entre eux sont regroupés sur un même dessin intitulé *Esquisses de Portraits* (encre de bistre et pierre noire sur papier vergé, 235 x 350 mm, collection particulière⁵) qui a permis l'identification de certains modèles comme ici pour Mme de Jouy. Nombre d'historiens de l'art tentent de comprendre la logique de cet ensemble. Certains chercheurs pensent que ces portraits ont été réalisés en vue d'une réunion savante et littéraire⁶. Ces *Esquisses de portraits* constitueraient dans ce cas un *ricordo*, c'est-à-dire une esquisse permettant au peintre d'avoir sur un même document toute la série des figures de fantaisie. Il peut également s'agir d'une "gravure de société", ainsi que cela se faisait à l'époque⁷. Enfin, Pierre Rosenberg pensait que cet ensemble de portraits aurait pu être accroché dans l'atelier du peintre, au Louvre. On connaît la présence du tableau, accroché dans le cabinet de travail de Paul Adam, au-dessus de sa bibliothèque (fig. 22).

L'œuvre est dans un état moyen, on note la présence de craquelures prématurées sur l'ensemble des zones plus foncées, comme le buste ou l'arrière-plan. Le cadre est en mauvais état, il possède des égratignures.

⁴ *À Maman et l'Enfant tenant une canne.*

⁵ Carole Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard, les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 1.

⁶ Hypothèse émise par Marie-Anne Dupuy-Vachey dans l'ouvrage de Carole Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard, les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 55).

⁷ Hypothèse avancée par Charlotte Guichard, *Ibid.*, p. 58.

Bibliographie :

BLUMENFELD Carole, *Une facétie de Fragonard, les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris, Editions Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 28-29.

Sitographie :

Guide Labreuche, “Guide des fournisseurs de matériel pour artistes en France, XVIII-XXe siècles”, consulté le 20 février 2021, URL : <https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/pinson>



René-Xavier Prinet, *Intérieur chez Paul Adam ou La Console*, huile sur toile, 1904, 65,2 x 54,2 cm, inv. 926.1.4, signature en bas à droite « R.X. Prinet », musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P6

René-Xavier Prinet (1861-1946) est un peintre français, élève du peintre Louis-Charles Timbal (1821-1880). Il entre à l'École des Beaux-Arts en 1880, et suit l'enseignement de Jean-Léon Gérôme (1824-1804). Prinet participe pour la première fois au Salon de 1885 où il expose une huile sur toile figurant *Jésus enfant* (95 x 1,30 cm, coll. particulière). Il commence sa carrière avec la peinture d'Histoire puis se tourne vers les scènes de genre. L'artiste devient familier des scènes d'intérieurs, sans personnages. Il commence par peindre des chambres à coucher, lieu intime par excellence avec *La Chambre à deux lits*

en 1894 (Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1977-296). Influencé par l'ambiance intimiste des intérieurs peints par les Hollandais comme Johannes Vermeer (1632-1675) qu'il admirait, Prinnet a réalisé ainsi divers intérieurs bourgeois de son époque comme dans *Intérieur* (avant 1930, musée d'Orsay, inv. RF 1977 295) et *Intérieur chez Paul Adam*, qui nous intéresse ici. On retrouve dans ce tableau des éléments présents dans la donation, comme la console (cat. M4) sur laquelle est posée la tête d'Apollon (cat. S2) – dont on aperçoit le reflet dans le miroir –, ainsi que le fauteuil de style Régence (cat. M1) placé contre le mur. Ce tableau nous montre un intérieur cosu, où est perceptible l'influence du XVIII^e siècle, au travers du mobilier, des boiseries blanches de style Louis XV et des moulures dorées. L'œuvre a été exposée en 1904 à la Galerie Georges Petit en compagnie de six autres peintures d'intérieurs, dont *Le Canapé Jaune* qui montre l'intérieur de Paul Adam (fig. 28). Achèvement en 1904, on peut y observer une dame assise sur un divan⁸, dans une pièce similaire à celle observée sur une photographie de la donation. On remarque aussi le même divan et les fauteuils rayés de style Louis XVI qui l'entourent (fig. 29). Cette hypothèse est confirmée par une lettre de Mlle Marguerite Prinnet, datée 16 novembre 1983, dans laquelle elle écrit que ce tableau montre l'intérieur des Adam⁹.

Une autre huile sur toile pourrait également représenter la demeure de Paul Adam : *Le Salon gris (Adam)* en 1907 (vol. I - fig. 27)¹⁰. L'écrivain et le peintre évoluaient certainement au sein des mêmes cercles. En effet, Adam fréquentait et admirait Albert Besnard (1849-1934) et Antoine Bourdelle (1861-1929) – en témoigne une lettre de décembre 1900 où Paul Adam écrit qu'il compte rendre visite à Bourdelle dans son atelier parisien¹¹. Et, en 1923, Prinnet fonde le Salon des Tuileries aux côtés de Besnard, Bourdelle, et d'Edmond Aman-Jean (1858-1936).

L'état du tableau est moyen, il nous semble que l'huile sur toile possède quelques craquelures prématurées au niveau de la tête d'antique posée sur la console, mais aussi des éraflures sur le bord supérieur. Le bois du cadre est piqué, et présente des traces d'usure et d'enfoncements par endroits. Il est abîmé au sommet avec des coups et enfoncements.

⁸ Nous supposons qu'il pourrait s'agir de Marthe Adam.

⁹ Lettre conservée dans le dossier de l'œuvre à la documentation du musée des Beaux-Arts d'Arras.

¹⁰ Les informations concernant les ventes de ces tableaux ont été notifiées sur une feuille blanche (sans signature, ni date), dans le dossier consacré à René-Xavier Prinnet, à la documentation du musée d'Orsay.

¹¹ J. Ann Duncan, *L'époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, Paris, A.-G. Nizet, 1982, p. 83.

Bibliographie :

GENDRE Catherine, *René-Xavier Prinet : peintre du temps retrouvé*, Paris, Somogy, 2018, p. 184.

Archives :

Paris, Documentation du musée d'Orsay, Dossier René-Xavier Prinet.

Arras, Documentation du musée des Beaux-Arts, Dossier de l'œuvre *Intérieur*.



Charles Pellegrin, *Port méditerranéen*, fin du XIX^e siècle - début du XX^e siècle, huile sur bois, 40,5 x 32,2 cm, inv. 926.1.3, signature et dédicace en bas à gauche : « *A Monsieur Paul Adam, Ch. Pellegrin* », musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P7

Ce tableau figure la quiétude d'un port méditerranéen, avec la lumière du soleil couchant qui se projette sur les habitations au second-plan, dont on retrouve les reflets sur l'eau du port. Le peintre Charles Marius Pellegrin (1872-?) en est l'auteur. L'inscription suppose que ce-dernier était un admirateur de Paul Adam. Il est possible que l'écrivain et le peintre devaient se connaître, bien que nos recherches n'aient pas encore permis de mettre en évidence une quelconque relation entre les deux hommes.

Ce tableau représente le port de Martigues au tout début du XX^e siècle, plus particulièrement le "miroir

aux oiseaux” dans le canal de Brescon, situé dans le quartier de l’île, à Martigues. En 1905 le peintre a réalisé un autre tableau sur le même thème, intitulé *Le petit port de Martigues*, (huile sur toile, 79 x 113 cm, Musée de la Castre, Cannes, inv. 97 P) que la municipalité de Cannes a acquis en 1907. On connaît très peu la vie de Charles Pellegrin, si ce n’est qu’il a réalisé plusieurs vues de Martigues. Ici il figure le soleil, frappant les maisons blanches des pêcheurs, qui se reflètent dans l’eau du port grâce à de petites touches, à la manière impressionniste. Charles Pellegrin faisait partie d’une certaine école de Marseille, spécialisée dans les vues du port et de la mer, comme Solari, Coste ou Gausсен. De petites dimensions, ce panneau dédié à Paul Adam lui a certainement été offert par l’artiste.

Le panneau de bois est fissuré sur une dizaine de centimètres en bas, au milieu et en haut, avec un trou probablement dû à un clou qui devait maintenir le panneau au mur. Malgré ces imperfections, l’œuvre pourrait être exposée, mais il faudrait alors prévoir un dépoussiérage et surveiller de près la fissure ainsi que les changements climatiques qui pourraient altérer le support.

Bibliographie :

BIASS-FABIANI Sophie, COUTAGNE Denis (dir.), *Peintres de la couleur en provence : 1875-1920*, cat. exp. (Marseille, Hôtel de la région Provence-Alpes-Côte-d’Azur, 28 janvier au 28 avril 1995), Marseille, région Provence-Alpes-Côte-d’Azur, 1995, p. 116.

SOUBIRAN Jean-Roger (dir.), *Renaissance du musée des Beaux-Arts de Cannes*, Cannes, Musée des Beaux-Arts, 1984, p. 199.

Bibliographie :

ALMY Gilles, *Louis Welden Hawkins (1849-1910) : peintre*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art sous la direction de Bruno Foucart, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.

Archives :

Paris, Documentation du musée d'Orsay, dossier de l'artiste HAWKINS Welden Louis.



Leonetto Cappiello, *Portrait de Paul Adam*, 1907, huile sur toile, 100 x 81, 5 cm, signature en bas à gauche : « Cappiello », étiquette imprimée au dos, au milieu à droite : « *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia – 1914 / 778* », inv. 926.1.2, collection privée de Mme Paul Adam, entrée de l'œuvre au Musée des Beaux-Arts d'Arras en octobre 1962, P9

L'artiste italien Leonetto Cappiello (1875-1942), arrive en 1897 dans la capitale française, où il restera toute sa vie. Il ne reçoit pas de formation traditionnelle, apprend seul et pratique dans un premier temps l'art des paysages et du portrait, pour se consacrer par la suite à la caricature. Il débute en collaborant à la revue humoristique *Le Rire* (1894-1971), pour laquelle il dessine des caricatures ainsi que des portraits qui sont rapidement remarqués et appréciés¹². En 1899, il réalise des lithographies à destinée publicitaire, la première est intitulée *Le Froufrou* puis il poursuit avec une autre vantant les mérites du corset Le Furet en 1901. La première affiche qui le fait véritablement connaître du public est l'affiche *Chocolat Klaus* en 1906, il va par la suite collaborer alors avec l'éditeur parisien Vercasson. Cappiello renouvelle ce genre,

¹² Léon Flée, « Le Salon des Humoristes », *Les Annales politiques et littéraires*, 02 juin 1907, p. V.

rendant l'affiche plus percutante avec l'aide de couleurs vives et de forts contrastes afin qu'elles se démarquent des autres aux yeux des passants.

L'œuvre conservée au musée d'Arras est un portrait, caractéristique de l'artiste qui insère un personnage en mouvement dans un fond abstrait et sombre. L'attention est concentrée sur le personnage ainsi que sur le rendu du mouvement, qui est remarquable. De face, Paul Adam rit en nous regardant. Cappiello retranscrit de manière admirable cet instant sur la toile. Parmi les différents portraits de l'auteur, c'est assurément le plus charmant d'entre tous, en ce qu'il traduit la personnalité chaleureuse qui semblait caractériser le modèle¹³. Paul Adam n'est pas figuré ici en homme de lettres, même s'il porte sa légion d'honneur. Il n'est pas figé dans une posture particulière, comme dans les bustes sculptés de Louise Osché et Paul Landowski, ou encore dans les tableaux de Jacques-Émile Blanche en 1902 (musée des Beaux-Arts d'Arras, dépôt du Fonds national d'art contemporain, inv. D 927.1) et de Georges de Feure vers 1900 (musée Carnavalet, inv. P 2444). Ces quatre portraits représentent en effet l'écrivain, dans une posture sérieuse, conscient de son statut d'intellectuel.

Leonetto Cappiello devient le beau-frère de Paul Adam en se mariant avec Suzanne Meyer, la sœur de Marthe Adam. Adam apprécie la maîtrise du peintre et l'écrit dans ses critiques d'art. Une lettre adressée à Cappiello et datée du 22 juin 1905 témoigne de cette admiration :

“Cher Leonetto, c'est une gloire extrême pour votre Paul Adam que d'être gravé par votre crayon dans votre œuvre éternelle déjà. Comment vous dire assez mes remerciements, mon admiration pour les synthèses de votre art”¹⁴.

On ne peut être certain que Paul Adam cite ce tableau particulier dans ce billet puisque l'artiste l'a également caricaturé dans les pages du *Figaro* du 25 mars 1902 (fig. 1). Néanmoins, il évoque l'art de Leonetto Cappiello et lui déclare son admiration concernant l'ensemble de ses réalisations.

Le portrait de Paul Adam n'entre au musée qu'en 1962, soit trente-six ans après le premier acte de donation. Marthe Adam, devenue entre-temps sœur Paul-Dominique, a donc gardé ce tableau représentant son époux jusqu'à son décès en 1961, au couvent des Dominicaines de Livry. C'est l'une des seules œuvres qu'elle emporte avec elle dans sa retraite religieuse, ce qui confirme la sensation éprouvée devant ce portrait très vivant et restituant à merveille la personnalité de Paul Adam. Une photographie, présente dans le fonds conservé à la médiathèque d'Arras, représente ce tableau, accompagné d'une dédicace de Leonetto Cappiello datée de janvier 1921. Il y est écrit :

“À notre chère Marthe, en souvenir des beaux jours passés tous les quatre à Montebise, Leonetto”.

¹³ Jules Bertaud, « Au jour le jour. Souvenirs sur Paul Adam », *Le Temps*, 5 juillet 1931.

¹⁴ J. Ann Duncan, *L'époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, Paris, A.-G. Nizet, 1982, p. 97.

Cette dédicace montre l'amitié du caricaturiste pour sa belle-sœur, alors veuve depuis un an. Cette note rappelle également la complicité des deux couples, qui avaient loué le château de Montebise ensemble pendant plusieurs mois. Ils y vivaient et recevaient leurs amis. Le testament de Marthe Adam témoigne également de cette entente, puisqu'elle a confié la majorité de ses biens aux enfants du couple Cappiello, Jean et Françoise. Enfin, on sait qu'il a été l'objet d'un prêt pour la Biennale de Venise en 1914. Présenté au Salon en 1907, les critiques sur le portrait de l'auteur sont bonnes, avec le portrait de Paul Adam, Leonetto Cappiello présente au public un de ses premiers portraits.

L'œuvre et son cadre sont empoussiérés, ce dernier possède des traces d'usures et d'abrasion côté senestre ainsi que des manques et quelques petits trous au niveau inférieur côté senestre. On observe des craquelures qui se situent à la feuillure du cadre côté senestre et côté dextre, ce sont peut-être les marques d'un cadre qui a été trop serré. On retrouve les marques horizontales du châssis au milieu, et juste au-dessus, quelques craquelures aux bords soulevés.

Bibliographie :

CAPPIELLO Leonetto, "Comment j'attrape la ressemblance", *Lecture pour tous*, 1er mai 1914, p. 1312.

VIÉNOT Jacques, *L. Cappiello : sa vie, son œuvre*, Paris, éditions de Clermont, 1946, pp. 1-10.

ZMELTY Nicholas-Henri, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie 1889-1905*, Paris, Mare & Martin, 2014, pp. 222-223.

Sitographie :

Site internet tenu par les ayants-droits de l'artiste, consulté le 28 septembre 2019. URL : <https://cappiello.fr/>

Catalogue raisonné des affiches de l'artiste, consulté le 28 septembre 2019. URL : <https://catalogue.cappiello.fr/document/307>



Jacques-Émile Blanche, *Jeune fille endormie*, huile sur toile, 81,5 x 64,9 cm, inv. 926.1.1, signature en bas à droite : « J.E. Blanche », transcription au dos : « *Bérénice à P. Adam* » et « *St Petersb... Blanche 539 Hauptzollamt Prag Losungs Sv DKK HPT ZA Wien* », musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P10

Jacques-Émile Blanche est le fils du célèbre docteur Émile Blanche (1820-1893), aliéniste parisien réputé. Il fréquente très jeune les artistes impressionnistes de l'époque comme Édouard Manet (1832-1883) ou Berthe Morisot (1841-1895). En 1881, il entre dans l'atelier du peintre Henri Gervex (1852-1929). Rapidement, Jacques-Émile Blanche se spécialise dans l'art du portrait. Il devient un portraitiste renommé, qui peint les personnalités importantes de l'époque comme Marcel Proust en 1892, dont le portrait est conservé au musée d'Orsay (inv. RF 1989 4), ou Paul Adam en 1902 (fig. 2).

Ce tableau de la donation représente une jeune fille brune, de profil, affaissée sur une chaise. Le jeu du miroir placé devant elle nous permet de distinguer son autre profil, avec le dos de sa main retenant son visage assoupi. Un rai de lumière provenant de la droite du tableau se reflète sur sa peau et sur sa robe blanche, où la touche du peintre se fait plus vibrante. Cette mise en scène de jeunes modèles féminins n'est pas exceptionnelle dans le travail de Jacques-Émile Blanche, qui écrit :

“Les jeunes filles en robe blanche, plein air ou intérieur, Henriette Chabot, Marie Renard et autres, modèles préférées, toiles vendues, données ou détruites sont nombreuses”¹⁵.

Le jeu de miroirs avec des jeunes filles était également assez fréquent dans la production de Blanche. On peut citer notamment *Lucie Esnault assise au miroir*, en 1889, où il s’intéresse de la même manière aux reflets de la lumière sur le modèle. Blanche s’exerçait avec de jeunes modèles comme Lucie Esnault, la fille de son serrurier à Auteuil ou Zelinska, surnommée Pouponne et Désirée Manfred.

La touche du peintre se fait plus libre dans le traitement de la robe blanche ; la toile du tableau apparaît en transparence, en particulier sur les bords. La transcription “*Bérénice à P. Adam*” au dos du tableau reste énigmatique. En revanche, on sait que le peintre et l’écrivain se fréquentaient et qu’ils s’invitaient mutuellement. Dans son livre retraçant ses souvenirs, Blanche n’est d’ailleurs pas avare en commentaires ironiques sur le train de vie dispendieux mené par le couple Adam¹⁶. L’œuvre n’est pas datée, mais grâce aux différentes signatures regroupées et datées à la fin de l’ouvrage de Jane Roberts sur Jacques-Émile Blanche, on peut supposer que le tableau a été réalisé dans les années 1880. En revanche nous n’avons aucune preuve de sa présence dans le cabinet de travail de l’auteur.

Ce tableau est en mauvais état et devait être l’objet d’une restauration. Un devis a été établi en 2020, mais la restauration n’a finalement pas eu lieu. La restauratrice, Mme Anne Perrin, a noté les observations suivantes : « *le cadre possède de nombreuses griffures, et la peinture dorée se soulève à deux endroits, deux papiers japons ont d’ailleurs étaient posés afin de les arrêter. L’huile sur toile présente des marques de châssis avec des craquelures au centre du bord supérieur et sur le bord inférieur, il y a également des craquelures prématurées au niveau de la partie haute ainsi que des piqûres de moisissures.* »

Bibliographie :

¹⁵ Jacques-Émile Blanche, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1946, p. 220.

¹⁶ Ibid., p. 282.

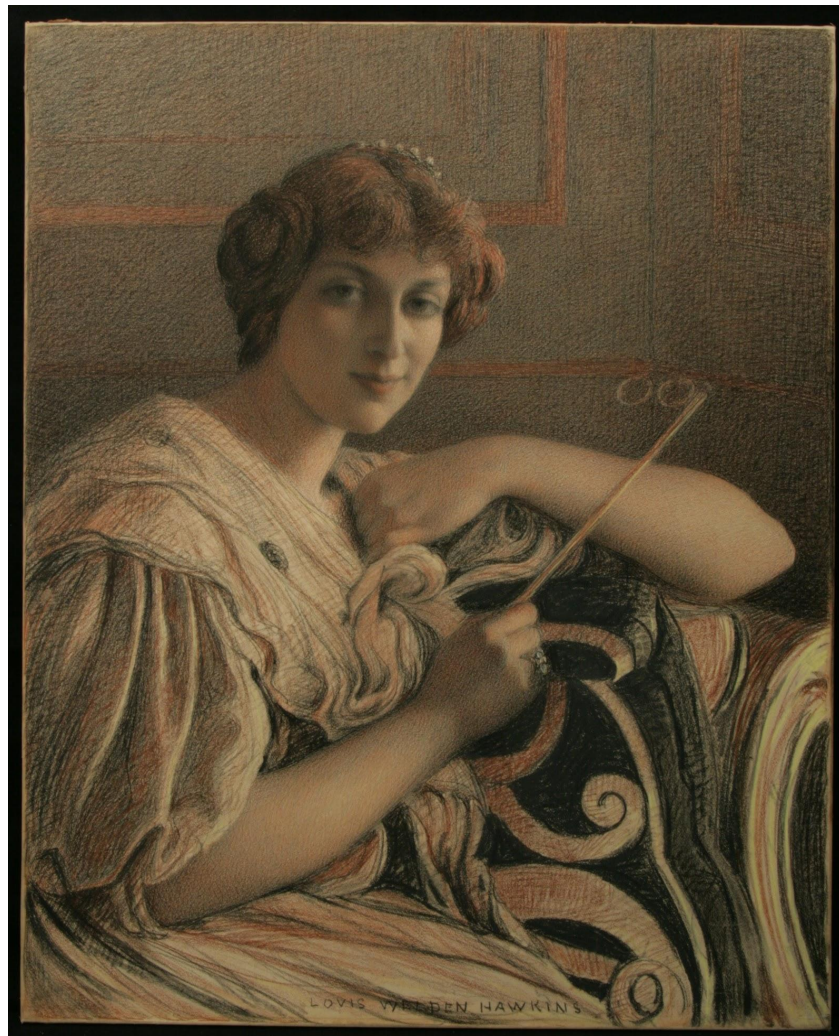
AMIC Sylvain, BAKHUYS Diederik, CATHELINÉAU Anne-Charlotte, MADET-VACHE Anne, MOINZADEH Iman (dir.), *Jacques-Émile Blanche : portraitiste de la Belle Époque*, cat. exp. (Deauville, Point de Vue du 14 mai au 18 septembre 2016), Rouen, édition des Falaises, 2016.

BLANCHE Jacques-Émile, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1946.

COLLET Georges-Paul, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006.

ROBERTS Jane, *Jacques-Émile Blanche*, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2012.

II. Œuvres d'art graphique



Louis Welden Hawkins, *Portrait de Marthe Adam*, toute fin du XIX^e siècle - début XX^e siècle, pastel, 81,2 x 65 cm, inv. d714, signé au milieu en bas, en lettres majuscules « LOUIS WELDEN HAWKINS », musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, P8

Louis Welden Hawkins (1849-1910), fils d'un officier de la marine anglaise et d'une baronne autrichienne, est naturalisé français en 1895. Il se forme à l'Académie Julian, et expose au Salon des Artistes Français de 1881 à 1891. Il y remporte un certain succès et obtient des propositions d'achat par l'État, qu'il décline. Le peintre fréquente les symbolistes et le groupe de la Rose+Croix, et participe à leurs Salons en 1894 et 1895. Il participe aussi aux Salons de la Libre Esthétique à Bruxelles, en 1894, 1896 et 1898. Certaines de ses œuvres sont conservées au musée d'Orsay, comme le célèbre portrait de la journaliste *Madame Séverine* en 1895 (musée d'Orsay, inv. RF 2607).

Louis Welden Hawkins est proche des écrivains symbolistes dont a fait partie Paul Adam dans les années 1890. Grâce à un article de Robert Scheffer paru dans *Le Mercure de France*, on apprend que Hawkins était présent parmi les quelques rares personnes conviées au château de Chaiges¹⁷. Les deux hommes semblaient amis, et c'est par ce mot que Paul Adam s'adresse à lui dans une lettre.

Ce pastel représente une femme. Elle nous regarde, son coude est posé sur l'accoudoir du divan sur lequel elle est assise ; elle tient ses lunettes de son autre main. Cette femme, jusqu'ici présentée au public comme anonyme, est désormais identifiée comme étant Marthe Adam, née Marthe Meyer, épouse de Paul Adam depuis le 28 juin 1897. Ses lunettes, ainsi que la ressemblance manifeste entre la femme portraiturée et Marthe Adam, nous ont permis de formuler cette hypothèse. Par la suite, une lettre (s.d.n.l.) conservée dans le dossier de la donation au Musée des Beaux-Arts d'Arras, écrite par Marthe Adam elle-même, est venue confirmer cette supposition. Elle écrit :

“comme M. Hawkins qui a fait ce portrait de moi”.

Dans son mémoire de maîtrise de 1983, l'historien d'art Gilles Almy est le premier à désigner Marthe Adam comme le modèle de cette œuvre, qu'il ne savait pas localiser à l'époque¹⁸. Grâce à ses recherches, on sait aussi que l'œuvre a été exposée à la Société Nationale des Beaux-Arts à Paris en 1902.

Ce portrait semble réalisé sur le vif, comme si Marthe Adam venait juste de se tourner vers le peintre qui capture cet instant, peut-être lors d'un séjour au château de Chaiges. Elle semble d'ailleurs assise sur le divan qui est conservé au musée, et qui se trouvait dans le cabinet de travail de Paul Adam (cat. M6). Sur deux photographies (vol. I - fig. 24 et 26), on remarque que ce tableau possédait un très beau cadre en bois doré. Hawkins a également portraituré l'écrivain, dans un dessin à la pierre noire, lavis, gouache et rehauts de blancs, dans lequel Paul Adam est figuré en buste et de profil (musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. RF 41587).

Le pastel est monté sur un châssis sans cadre. L'œuvre est en bon état, aucune altération n'est visible sur l'ensemble de la surface. En revanche, on peut noter quelques traces d'usure sur les bords, là où est replié le papier, ainsi qu'une déchirure du papier à surveiller, en bas sur le bord côté senestre. On remarque aussi un coup sur le bord tout en bas de ce même côté. Néanmoins le pastel reste dans un bon état.

¹⁷ Robert Scheffer, « Paul Adam : Souvenirs et séjours », *Mercure de France*, 1er février 1920, p. 628.

¹⁸ Gilles Almy, *Louis Welden Hawkins (1849-1910) : peintre*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art sous la direction de Bruno Foucart, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983, p. 120.



Schelte Adamsz Bolswert, d'après Jacob Jordaens, *Le dieu Pan gardant ses chèvres*, gravure, 3ème état, 38 x 49,2 x 2, 7 cm, inv. R 1967, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, E1

Schelte Adamsz Bolswert (1589-1659), a été un peintre et graveur néerlandais, frère cadet de Boëltius Adamsz Bolswert (1580-1633), lui aussi graveur, qui l'a initié à cette pratique artistique. Schelte Adamsz a travaillé pour l'éditeur Plantin-Moretus dès 1617, puis il a rejoint la guilde de Saint-Luc à Anvers vers 1525-1525. Les deux frères réalisaient en majorité des gravures d'interprétations, d'après les œuvres d'artistes flamands, en particulier celles de Jacob Jordaens (1593-1678), Van Dyck (1599-1641) ainsi que celles de Pierre Paul Rubens (1577-1640), ils avaient obtenus l'autorisation de les vendre eux-mêmes en 1621. On dénombre trois cents quarante-cinq estampes dont beaucoup ont été réalisées d'après Rubens, le Fine Arts Museum de San Francisco possède quelques exemplaires de l'artiste comme *l'Assomption*, d'après Rubens (inv. 1963.30.11991), mais également des paysages et des portraits.

Cette œuvre représente le dieu grec Pan, dieu des bergers, gardant son troupeau de chèvres. Il se retourne pour nous regarder, souriant et s'appêtant à jouer à nouveau de sa flûte. La scène s'insère dans un paysage ponctué d'arbres, puisqu'il est également le dieu de la nature sauvage. Pan est représenté en jeune satyre, avec ses sabots - mais sans ses cornes - et seulement une couronne de feuilles ainsi que son bâton de berger. On remarque que le Bolswert a élargi le cadre de la scène d'origine pour y placer plus d'éléments. Un exemplaire de cette gravure est conservé dans le cabinet des arts graphiques du Louvre (inv. 685 C). La gravure a été réalisée d'après la peinture de Jacob Jordaens, conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (inv. NR. A. 198), elle est répertoriée dans l'ouvrage Hollstein sous le numéro 285.

On a pu constater que cette gravure, ainsi que la deuxième que nous allons étudier par la suite, étaient

encadrées et accrochées de part et d'autre de la cheminée, dans le cabinet de travail de l'auteur, certainement lorsqu'il habitait au château de Chaiges (vol. I - fig. 20 et 21).

La gravure montre des traces d'usure, en particulier sur les bords. On constate également une griffure ainsi qu'un coup, dans l'arbre se situant au milieu de la composition. Des traces d'encre sont encore visibles dans les sillons et les barbes.

Bibliographie :

HOLLSTEIN Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700, Boekhorst-Brueghel*, Volume III, Amsterdam, Van Gendt, 1980 [1ère éd. Amsterdam, Menno Hertsberger, 1949], p. 85.

Sitographie :

Base de données de la collection d'Arts graphiques, musée du Louvre, consulté le 07 février 2020. URL : <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/10/525862-Le-dieu-Pan-gardant-ses-chevres>

Site internet du Fine Arts de San Francisco, consulté le 07 février 2020. URL : <https://art.famsf.org/schelte-adamsz-bolswer>



Schelte Adamsz Bolswert, d'après Jacob Jordaens, *L'enfance de Jupiter nourri par la chèvre Amalthée*, 1652, gravure, 3ème état, 38 x 49,2 x 2,7 cm, inv. R1967, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, E2

Cette gravure de Schelte Adamsz Bolswert a été réalisée d'après le tableau de Jacob Jordaens (1593-1678), peint vers 1630, actuellement conservée au musée du Louvre (inv. 1405). Schelte Adams a réalisé cette gravure du vivant de l'artiste, ce qui a permis sa large diffusion. La matrice illustre un épisode relaté par Ovide (*Fastes* 5, 111-158) où Jupiter est nourri par la chèvre Amalthée. On voit le petit Jupiter, attendant que la femme termine de traire la chèvre pour lui donner le lait, c'est une allégorie de la fertilité, à leurs côtés, se tient un satyre jouant du tambourin. Cette estampe est également référencée dans l'ouvrage de Friedrich W. H. Hollstein sous le numéro 283.

On sait que l'œuvre était accrochée dans le cabinet de travail de Paul Adam, certainement au château de Montebise, car on la distingue sur des clichés (vol. I - fig. 20 et 21), encadrée et disposée à côté d'une cheminée.

L'état de l'œuvre est similaire à la E1, on remarque en plus un petit trou au niveau des figures du satyre et de la chèvre. Le système d'accrochage est toujours présent.

Bibliographie :

HOLLSTEIN Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700, Boekhorst-Brueghel*, Volume III, Amsterdam, Van Gendt, 1980 [1ère éd. Amsterdam, Menno Hertsberger, 1949], p. 85.

Jordaens et l'antiquité, cat., expo. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 octobre 2012 - 27 janvier 2013), Joost Vander Auwera, Irène Schaudies, Justus Lange (dir.), Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2012, p. 307.

Sitographie :

Base Joconde, consulté le 07 février. URL : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/03070007428>

Site internet du Fine Arts de San Francisco, consulté le 07 février. URL : <https://art.famsf.org/schelte-adamsz-bolswert>



Jean-Baptiste Delafosse, d'après un dessin de Louis Carrogis, dit Carmontelle, *La malheureuse famille Calas*, eau-forte et burin, 1765, 35,5 x 43,2 cm, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926,

E3

Cette estampe de Jean-Baptiste Delafosse (?-1775), représente un épisode de l'affaire Calas, erreur judiciaire survenue au XVIII^e siècle. À Toulouse en 1762, le calviniste Jean Calas est accusé à tort d'avoir tué son fils Marc-Antoine Calas. Le père est jugé et condamné à être étranglé et brûlé. Plusieurs intellectuels de l'époque se penchent sur cette affaire. Voltaire (1694-1778) en tête, il recueille la femme et les enfants du supplicié et alerte l'opinion sur cette injustice. Il rédige à cette occasion son *Traité sur la Tolérance* (1763), car le fait que Calas ait été protestant a joué un rôle manifeste dans son jugement. Puisqu'à cette époque, les protestants étaient encore interdits de célébrer librement leur culte dans des lieux publics en France. En effet, on l'accusait d'avoir tué son fils pour l'empêcher de se convertir au catholicisme. En 1765, Louis XV réhabilite Jean Calas en déclarant nul le jugement du parlement de Toulouse.

L'œuvre nous montre la mère Calas et ses deux filles, en habits de deuil. À leurs côtés se tient leur servante, Jeanne Viguière. En face, le fils Calas accompagné de son ami Lavayfse qui lit l'acte de réhabilitation de la famille. On remarque qu'ils sont dans une cellule de prison, avec la fenêtre à

barreaux, le sol pavé et l'aspect dépouillé et sombre du lieu. La famille avait dû accepter d'être emprisonnée afin que le procès soit révisé.

L'estampe attaque le système judiciaire français de l'époque et dénonce l'injustice envers les protestants, au travers de la famille Calas. C'est le philosophe Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), secrétaire du duc d'Orléans, qui a eu l'idée de réaliser cette gravure. Il fait alors appel au peintre Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806) qui a réalisé le dessin pris pour modèle pour être ensuite gravé. Celui-ci se rend alors le 9 mars 1765 à la Conciergerie où se sont fait prisonniers les membres de la famille afin de réaliser leurs portraits pour ce projet d'estampe. L'estampe fut proposée dans un premier temps à J.-G. Wille qui refusa de la graver. Jean-Baptiste Delafosse a accepté, il était le graveur attitré de Carmontelle, dont il a reproduit nombre des fameux profils, comme le président *Durey de Meinières* (1760), la *Famille Mozart* (1764) ou encore le *Duc d'Orléans*. Delafosse a perçu six cents livres pour la première gravure, après retouches, puis douze cents livres pour la gravure d'une deuxième planche. Un autre s'en chargera et la gravure obtient le privilège du roi, c'est-à-dire qu'elle avait l'autorisation d'être vendue pendant neuf années. A la vente, elle valait un écu de six livres. Voltaire en achète douze, et la légende dit qu'il l'accroche au-dessus de son lit. Il le mentionne d'ailleurs dans une lettre adressée à Mme Calas du 17 janvier 1766¹⁹. Beaucoup d'importants personnages de l'époque comme le duc de Choiseul ou la princesse de Turenne ont acheté l'œuvre, parfois plus cher, faisant ainsi preuve de leur soutien envers la famille Calas. Cependant la diffusion fut arrêtée par des conseillers de Parlement, selon Grimm c'est parce que l'estampe était considérée comme une injure faite au Parlement de Toulouse et aussi car c'était un soutien à la cause protestante, menée par Voltaire. Cependant, l'interdiction ne fut retirée qu'au bout de huit mois au cours desquels la cause s'était dissipée dans les esprits, pour preuve l'estampe s'est beaucoup moins vendue et la somme récoltée moins importante. Malgré tout la famille fut aidée par de généreuses personnalités (Catherine II et le banquier suisse Josué Rougemont) à travers l'Europe. Un autre exemplaire de cette œuvre est conservé au musée du Louvre (RF 41215-recto), ainsi qu'au musée Carnavalet (inv. G48.15).

L'estampe est en mauvais état, elle a été rongée, surtout en partie inférieure droite. Elle possède également de nombreux petits trous. On remarque la présence de traces d'accrochage qui ont fragilisé le papier. La partie basse se détache sur quelques centimètres, il y a aussi des auréoles, des traces blanchâtres ainsi que des taches d'encre.

¹⁹Anasthase Coquerel, *Jean Calas et sa famille : étude historique d'après les documents originaux*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1ère éd. Sandoz, 1875], p. 463.

Bibliographie :

CHATEL de BRIANCON Laurence, *Carmontelle au jardin des illusions*, Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, Editions Monelle Hayot, 2003, p. 71-72.

COQUEREL Anasthase, *Jean Calas et sa famille : étude historique d'après les documents originaux*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1ère éd. Sandoz, 1875], p. 461-466.

PORTALIS Roger et BÉRALDI Henri, *Les graveurs du 18e siècle*, Tome Ier, L'échelle de Jacob, Paris, 2001 [1ère éd. Damascène Morgand et Charles Fatout, Paris, 1880], p. 45.

Sitographie :

TRENARD Louis, « CALAS AFFAIRE (1762) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 07 mars 2020, URL :

<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/affaire-calas/>

Fiche de l'artiste Carmontelle, département des Arts Graphiques du musée du Louvre [En ligne], consulté le 07 mars 2020. URL :

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/artistes/0/492-CARMONTELLE>

Fiche de Jean-Baptiste Delafosse, Bibliothèque nationale de France. URL :

https://data.bnf.fr/fr/14965960/jean-baptiste_delafosse/



Malo-Renault, *Les Cancalaises*, 1907, pointe-sèche sur zinc, 32 x 50,3 cm, inscription en bas à droite : “à l’admirable évocateur du Serpent Noir / à Paul Adam / en hommage de profonde gratitude / Malo Renault”, inv. 2433, musée des Beaux-Arts d’Arras, don Paul Adam en 1926, E4

Émile Auguste Renault (1870-1938), dit Malo-Renault, est un artiste graveur. Né à Saint-Malo, il y débute son apprentissage auprès du peintre Auguste Lemoine (1848-1909), qui le forme au dessin ainsi qu’à l’eau-forte, avant qu’il ne parte à Paris. À ses débuts, il pratique surtout la pointe-sèche, procédé en taille douce qui consiste à attaquer directement la matrice, en l’occurrence ici du zinc, à l’aide d’une pointe en acier. Cette technique offre un résultat très fin, proche de la recherche de légèreté de Malo-Renault. Son trait fin est très influencé par les estampes japonaises. Il va exposer ses œuvres de 1903 à 1912 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Malo-Renault créait lui-même le motif et la composition de son œuvre, comme pour *Les Cancalaises*. Celle-ci présente d’ailleurs son thème de prédilection, les figures féminines. Ici ce sont trois femmes, celle de droite semble la plus âgée du groupe. Elles remontent de la pêche, avec leurs paniers remplis, à l’arrière-plan on distingue le littoral avec un parc à huîtres et un bateau. Une épreuve à l’aquatinte est conservée au musée de Bretagne (inv. 995.0041.4). Il faut noter que l’épreuve en pointe-sèche conservée à Arras est précieuse puisqu’elle a été tirée à trente exemplaires seulement, qui coûtait quarante francs l’unité²⁰. La dédicace que l’on peut lire, en bas à droite, évoque la collaboration entre l’auteur et le plasticien, et la reconnaissance de ce-dernier envers

²⁰ Philippe Sénéchal, « Gravure, mode et mythe de la Parisienne à la Belle Époque autour d’un portfolio de Malo-Renault », “Modes de Paris, 1912-1913”, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, n° 2014, p. 260.

Paul Adam. Car c'est Malo-Renault qui a été chargé d'illustrer le roman *Le Serpent Noir*, l'intrigue se déroule en Bretagne et une note à la fin de l'ouvrage précise que les illustrations ont été réalisées grâce à des études sur le vif de Belle-Isle, du Pays de Vanne et de Cornouailles entre juin et octobre 1909. Puis le processus de création s'est déroulé jusqu'en 1912, toutes les compositions ont été gravées à l'eau-forte et à la pointe-sèche et les épreuves, mises au point par l'épouse de l'artiste, Nori Malo-Renault (1871-1953).

Le papier est froissé mais ne possède pas de tâches ni de traces d'usure, l'œuvre est, dans l'ensemble, en bon état. Elle est d'ailleurs exposée dans les salles du musée d'Arras.

Bibliographie :

PUGET Caroline, MORANE Daniel, *L'estampe en Bretagne, 1880-1960*, Musée de Pont-Aven, Pont-Aven, 2006, p. 88-89.

SÉNÉCHAL Philippe, « Gravure, mode et mythe de la Parisienne à la Belle Epoque autour d'un portfolio de Malo-Renault », "Modes de Paris, 1912-1913", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, n°, 2014, p. 237-261.

Sitographie :

CLÉMENT-JANIN Noël, *Graveurs contemporains : Malo-Renault*, La Revue de l'art ancien et moderne, janvier 1920, p. 163-168, Gallica [En ligne], consulté le 27 février 2020, URL :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432544h/f180.image.r=Malo%20renault>

Site internet répertoriant les articles contemporains à l'artiste, consulté le 27 février 2020, URL:

<http://art-malo-renault.alwaysdata.net/Biographie%20Emile%20et%20Nori%20MALO-RENAULT%206%201%202009.htm>



Anonyme, *Plaque représentant une Vierge à l'Enfant*, cuivre, inscription : “*Consolatrix Afflictor in Monasterio Pacis Atrebatensis*”, 22,2 x 17,4 cm, inv. 2013.0.1, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, E5

Cette œuvre est une matrice en cuivre, servant à la reproduction d'estampes. Elle figure une Vierge à l'Enfant, devant un autel de style baroque, accompagné de huit anges ailés. La Vierge est au centre de la composition, portant l'Enfant Jésus, couronné. La légende en latin indique que cette représentation est liée au couvent des Bénédictines de la Paix d'Arras, fondé en 1612 rue de la Paix (il ne subsiste

aujourd'hui que le portail qui témoigne de l'emplacement du couvent). Le 11 mai 1673, le couvent a été visité par la Reine de France, Marie-Thérèse d'Autriche (1638-1683) .

La première représentation date de la Rome antique du IIe siècle, dans les catacombes de Priscilla, à Rome. Les nombreuses images de la Vierge à l'Enfant au Moyen-Âge, font leur apparition suite à l'émergence d'ouvrages traitant des Miracles de la Vierge, autour des XIIe et XIIIe siècles, c'est aussi à ces époques que les cathédrales bâties sont consacrées à Notre-Dame. En France, c'est dans un premier temps, les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci (1218-1237), qui va faire connaître les miracles de Marie. Un nombre important de recueils sur ce thème ont été publiés par la suite, suscitant ainsi une véritable dévotion autour de la Vierge et de son image, comme en témoigne cette matrice la représentant en consolatrice des affligés.

La technique de gravure employée ici est le burin. Il consiste à polir une planche de métal, pour ensuite dessiner à l'aide d'un burin qui incise cette même planche. Une fois encrée, les sillons creusés à l'aide du burin, forment la composition souhaitée.

L'état de cette matrice est moyen, la plaque de cuivre présente quelques traces d'oxydation, ainsi qu'un léger enfoncement côté dextre, au niveau des colonnes.

Bibliographie :

RASIMI Olivier, *La Vierge à l'Enfant : les hautes figures de l'amour*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019, pp. 14-30.

SUBES Marie-Pasquine, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013, pp. 21-37.



Anonyme, *Plaque gravée représentant le calvaire d'Arras*, cuivre, 18,9 x 14,9 cm, inv. 2013.0.1046, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, E6

Cette deuxième matrice en cuivre de la donation, a elle aussi été gravée en taille douce, avec la technique du burin. Le sujet figuré ici est une vue du calvaire de la ville d'Arras. Cette dévotion au calvaire de la ville débute au XVII^e siècle, plus précisément lors de l'érection du monument religieux sur un rempart, par les capucins d'Arras en 1677. Le calvaire a été dès lors l'objet d'une importante dévotion, renforcée dans le temps par des miracles survenues aux pieds de celui-ci. Un nouveau calvaire est installé le 18 mars 1738 et vient renforcer le culte, qui n'était alors plus autant populaire qu'au XVII^e siècle.

La plaque nous montre le calvaire, c'est-à-dire, le Christ crucifié, érigé sur le rempart que l'on devine avec la présence des fortifications, et en arrière-plan les bâtiments de la ville. Un religieux se tient aux pieds de la représentation du crucifié, il est en train de prêcher pour la foule rassemblée autour de lui. Certaines

figures sont agenouillées, les mains jointes, en pleine prière. Aux trois extrémités de la croix du Christ, on remarque des fleurs de lys, et aux pieds deux lanternes surmontées chacune d'une couronne. Avec l'aide de ces éléments, on peut donc en déduire que cette plaque nous représente le calvaire après 1739, puisque la municipalité décide d'embellir la croix, cette année-là on lui construit un espace maçonné entouré d'une grille avec des fleur de lys et deux portes avec deux anges portant les emblèmes de la Passion, la croix est fixée au centre d'une pierre et enfin on ajouta deux autres lanternes.

Cette composition est assez répandue dans les différentes gravures reproduisant le calvaire arrageois. En effet, on peut citer une gravure datant du début du XIXe siècle, par l'atelier Picard-Guérin, *Représentation du calvaire planté sur le rempart de la ville d'Arras* (Musée d'Arras), il en existe bien d'autres qui figurent toujours le calvaire ainsi, même s'il a subi certaines transformations au cours des années. Toutefois le culte devient rapidement connu et diffusé grâce à la gravure d'images populaires durant les premières années du XIXe siècle.

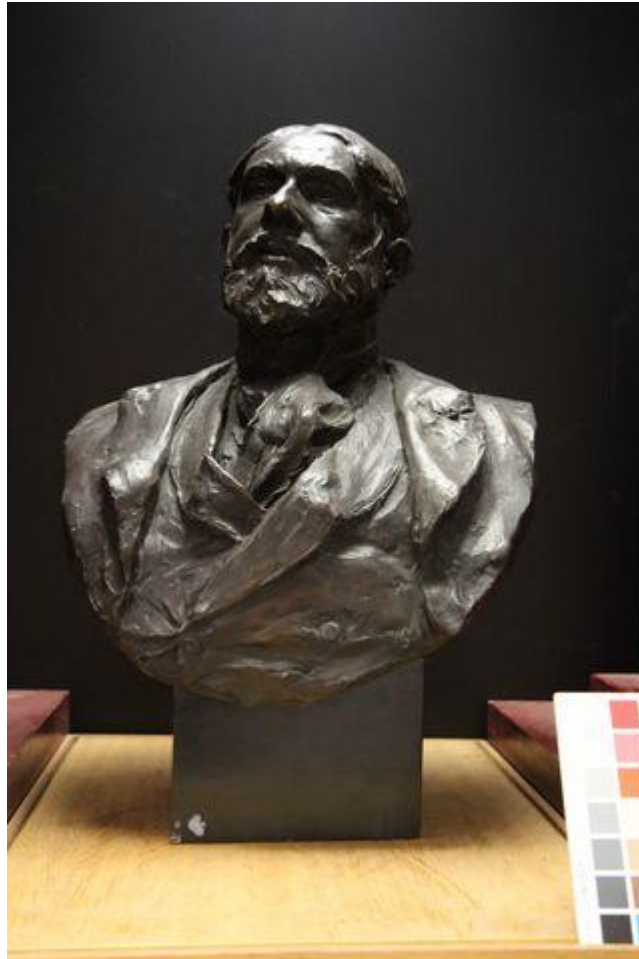
L'état de conservation de cette matrice est moyen car la plaque est abîmée au niveau du haut de la croix, côté gauche, et on note également une corrosion sur les lettres du sommet.

Bibliographie :

DEBOUT Henri, *Histoire du calvaire d'Arras*, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1899, p. 39/117.

NOTTER Annick, « La dévotion au Calvaire d'Arras et sa diffusion », *Revue du Nord*, tome 74, n°297-298, Juillet-décembre 1992, pp. 635-644.

III. Sculptures



Louise Ochsé, *Paul Adam en homme de lettres*, 1913, bronze, fonte à la cire perdue, 50,5 x 45,5 x 36 cm, à l'arrière au côté gauche : « L. Ochsé 1913 », fondue par A. Hebrard, inv. 1926.1.10, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, S1

Ce buste de la sculptrice Louise Ochsé (1884-1944) représente Paul Adam. Il apparaît sérieux, la tête légèrement penchée sur le côté, adoptant la posture de l'homme de lettres comme le renseigne le titre. Louise Esther Mayer est née à Forest, en Belgique en 1884, elle se forme en autodidacte et ne suit aucun cours de sculpture. Elle participe au Salon des Beaux-Arts à partir de 1905 jusqu'en 1914, et au Salon de Printemps en 1908. Elle expose également en Belgique, à Bruxelles, à l'exposition de la Libre Esthétique de 1906 à 1912. Son œuvre la plus célèbre est le masque sculpté de Claude Debussy (musée des Beaux-Arts de Grenoble, inv. MG 2807), mais on peut citer aussi le buste de Henri de Régnier (Centre Pompidou, inv. AM1026S), proche ami de Paul Adam. Les œuvres de Louise Ochsé étaient saluées par la

critique, à l'exemple du poète et critique Guillaume Apollinaire (1880-1918), qui qualifiait ses bustes de "frémissants" et se rassurait de la sensibilité de l'artiste à la beauté²¹.

Paul Adam en homme de lettres, a été sculpté à l'aide du procédé de la fonte à la cire perdue. La technique consiste à prendre l'empreinte d'un premier modèle, réalisé en plâtre avec de la gélatine, puis recouvert d'argile, et enfin d'une chape en plâtre. L'argile est ensuite enlevée, la gélatine découpée afin de libérer le modèle en plâtre. On le replace ensuite avec des barres de maintien, pour y couler de la terre réfractaire. Ce dernier modèle est travaillé pour enlever quelques millimètres d'épaisseur afin de le remettre à l'intérieur de la chape, et de couler cette fois-ci la cire. Le modèle à la cire est retouché, puis l'artiste y appose sa signature. Un réseau d'alimentation, ainsi qu'un entonnoir de coulée sont placés tout autour du modèle en cire et l'ensemble est recouvert de terre réfractaire. Il va être chauffé afin de faire couler la cire par le réseau et l'entonnoir. La chape en plâtre est quant à elle entourée d'un moule de coulée, dans l'intention de couler le bronze par le réseau d'alimentation, qui va le conduire vers le vide laissé par le modèle en cire et en prendre la forme. Enfin, on enlève les différentes couches pour accéder à celle en bronze et le réseau d'alimentation est coupé. Les dernières étapes sont la ciselure, le polissage et la patine.

La sculpture est en bon état, elle ne possède pas de coup visibles et l'œuvre a d'ailleurs déjà été exposée au sein du parcours muséal.

Bibliographie :

READ Peter, Apollinaire critique d'art : la sculpture en question, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1995, n°47, p. 410-411.

RIVIERE Anne, *Dictionnaire des sculptrices*, Paris, mare&martin, 2017, p. 392-393.

STERCKX 2007 - Marjan Sterckx, « Parcours de Sculptrices entre la Belgique et la France. Présence et accueil. », *Cahiers de l'IRHIS* 2, n°4, Lille, Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2007, p. 18-25.

²¹ Peter Read, « Apollinaire critique d'art : la sculpture en question », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1995, n°47 p. 405-420.



Fonderie artistique Chiurazzi ?, *Tête d'Apollon du Belvédère*, XIXe siècle, fonte en bronze, 58 x 29 x 35 cm, inv. 945.3.151, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam, S2

Cette tête sculptée, posée sur un socle mouluré, représente un homme, selon les canons de beauté de l'Antiquité (traits fins et coiffure nouée au-dessus du front). Il imite la tête d'un modèle antique très célèbre, *l'Apollon du Belvédère*, conservé au musée Pio Clementino à Rome (inv. 1015). Cette statue dont on connaît l'existence depuis 1508 appartenait au Pape Jules II (1503-1513), qui l'avait placée dans la

Cour des Statues, au Vatican. L'Apollon du Belvédère est devenu très célèbre au fil du temps, devenant un idéal de beauté classique, en particulier pour Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). À son image, c'est une grande partie de la société qui va se tourner vers le néo-classicisme, dont les innombrables copies de cette statue antique le confirment. Cette copie réduite témoigne donc de cet engouement, propagé par des ouvrages, comme celui de Francis Haskell et Nicholas Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura, 1500-1900*. La fonderie Chiurazzi, créée en 1870, s'appuie sur cet intérêt. Son fondateur, Gennaro Chiurazzi, élève à l'Institut des Beaux-Arts de Naples, du sculpteur Pietro Masulli, fervent partisan de copier les modèles antiques. Ce-dernier avait eu l'idée de faire des moulages en plâtre des chefs-d'œuvre classiques et de les fondre à la cire perdue, selon la méthode de Benvenuto Cellini (1500-1571). La production qui sortait de cette fonderie était appelée "*art industriel*" par Gennaro Chiurazzi, il a participé à industrialiser le processus de copie en fonte à la cire perdue. La fonderie a obtenu un réel succès, tant auprès des amateurs que des institutions muséales, qui commandaient des copies dans le but d'enrichir leur collection de reproductions d'antiques. Car la fonderie avait l'exclusivité de reproduire les sculptures antiques du musée du Capitole, du Vatican, du Palais Borghèse, du Palais Pitti et des Galeries des Offices à Florence. La réputation internationale de la fonderie a justifié sa participation lors d'expositions en Italie mais aussi lors des Expositions Universelles, notamment celle de Paris en 1900 où elle a remporté la médaille d'argent du "*Groupe XV. Industrie variée. Classe 97*". En 1906, la fonderie a été reprise par les deux fils de Gennaro, Salvatore et Federico Chiurazzi.

On peut supposer que Paul Adam a acquis cette sculpture lors de son voyage en Italie en 1912. Cette tête antique est visible dans le cabinet de travail de Paul Adam, posée en haut de la bibliothèque sur le cliché du fonds de la médiathèque (vol. I - fig. 23). Mais également sur la peinture de René-Xavier Prinet, *L'Intérieur chez Paul Adam* (cat. P6), posée sur la console (cat. M4), tous deux présents dans la donation de 1926.

Cette tête d'antique est en bon état, elle est actuellement exposée dans les salles du musée. On note cependant un coup à l'arrière de la tête, plus précisément au niveau du chignon. Elle est actuellement exposée dans la salle consacrée au XIXe siècle.

Bibliographie :

FUCITO Luisa, *Fonderia artistica Chiurazzi : la forma dell'arte*, Napoli, Altrastampa, 2001.



Paul Landowski, *Buste de Paul Adam*, 1919-1920, pierre, 50 x 25, 4 x 26 cm, inv. 945.3.147, signé sur le socle gauche : “Paul Landowski 1919-1920”, musée des Beaux-Arts d’Arras, don Paul Adam en 1926, S3

Né à Paris en 1875, Paul Landowski entre en 1893 à l’atelier des Beaux-Arts, sous l’enseignement de Louis Ernest Barrias (1841-1905). Sa première œuvre connue est *Sainte Blandine*, réalisée en 1891 (musée Landowski, inv. 9101). En 1900, il remporte le grand prix de Rome, avec la sculpture intitulée *David Combattant* (musée des Années Trente, inv. 54.6.1.). Parmi ses œuvres les plus connues, on peut citer *L’Architecture*, située dans la cour du Carrousel et *L’Hymne à l’Aurore* au Petit Palais. Il est aussi l’auteur du célèbre *Christ Rédempteur*, réalisé en collaboration avec Heitor da Silva Costa (1873-1947) et Gheorge Leonida (1892-1942) en 1922, et qui domine la baie de Rio de Janeiro.

Il est le sculpteur de grands monuments, mais aussi de plus petits travaux comme des statues et des bustes, à l'image de celui du président de la République française, Alexandre Millerand (1859-1943) en 1921. Il expose au Salon des Artistes Français dès 1906, puis, de 1933 à 1937, il dirige l'Académie de France à Rome. Il a acquis au fil des années une solide réputation et est très installé dans les institutions françaises, puisqu'il a été à la tête de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.. Dans les années 1930 il est notamment l'un des sculpteurs ayant reçu le plus de commandes publiques. En témoigne le nombre important de commandes publiques qui lui sont alors passées, un colloque lui à d'ailleurs été consacré à cet aspect de sa production (*Paul Landowski et la commande publique*, 13-14 septembre 2012, Boulogne-Billancourt). Paul Landowski est aussi écrivain, auteur de l'ouvrage *Peut-on enseigner les beaux-arts ?* en 1943, publié aux éditions Baudinières.

La sculpture conservée dans la donation à Arras représente le visage de Paul Adam. Sur la face principale du socle est inscrit son nom, accompagné d'une scène figurant le dieu Mithra sacrifiant le taureau, sculptés bas-relief, selon une composition établie depuis l'Antiquité. C'est une référence à l'ouvrage de l'écrivain paru en 1907, *Le Taureau de Mithra*, ouvrage qui synthétise toute sa pensée. Paul Landowski lui-même s'est prononcé sur le buste de Paul Adam, il explique que son intention était de rendre au mieux le "côté jupitérien"²² de ce-dernier. De fait, Paul Adam apparaît ici encore sérieux, conscient de son rôle d'écrivain. Le plâtre de cette sculpture est conservé au musée des Années Trente Boulogne-Billancourt (inv. 91.2.4). Paul Landowski a également réalisé le monument en hommage à Paul Adam, érigé en 1931, dans les jardins du Trocadéro à Paris²³. Ce monument représente Paul Adam sculpté en pied, sur le sommet on retrouve le taureau de Mirtha, toujours en référence à son ouvrage. Landowski a également réalisé sa tombe au cimetière de l'Ouest à Boulogne-Billancourt, ornée d'un bas-relief. Les deux artistes étaient d'ailleurs amis, ils se fréquentaient et s'estimaient.

L'état de l'œuvre est moyen, elle était très empoussiérée mais a subi récemment un bichonnage afin d'enlever la poussière. Cependant, la sculpture reste encrassée avec des salissures noires sur l'ensemble. On remarque la trace d'un crayon, au niveau du sourcil côté dextre, deux coups sur le nez ainsi qu'une légère griffure sur le socle de face, côté dextre.

²² Michèle Lefrançois, Landowski : l'œuvre sculptée, Nantes, Creaphis éditions, 2009, p. 464.

²³ Adossé sur l'une des façades de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine à Paris.

Bibliographie :

BREUILLE Jean-Philippe (dir.), *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1992, p. 305.

FOUCART Bruno, *Landowski*, Paris, éditions Van Wilder, 1989, p. 54.

LEFRANCOIS Michèle, *Landowski : l'œuvre sculptée*, Nantes, Creaphis éditions, 2009.

IV. Objets d'art extra-européens



Akan, *Homme chassant avec un fusil*, bronze et cuivre, Empire Ashanti (Ghana), 16,5 x 11,5 x 7 cm, inv. 2014.0.1014, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O1

La donation Paul Adam comporte un ensemble de douze petites statuettes africaines en bronze. Elles se rapprochent fortement des poids Akan, utilisés pour peser la poudre d'or. C'est dans les années 1970 qu'est découverte l'ancienneté de cette méthode de pesée, grâce aux recherches archéologiques d'Arthur Posnansky (1873-1946). Les poids étaient utilisés par le peuple Akan, constitué d'un ensemble de populations diverses, qui s'étend en Afrique de l'Ouest (que l'on peut situer de nos jours au Ghana et en Côte d'Ivoire). La production de poids se divise en deux sortes, les poids géométriques et les poids figuratifs. Le legs de l'auteur ne comporte que des poids figuratifs. Ici, ce poids représente un homme en train de chasser, avec un fusil dans ses mains. L'ensemble est très stylisé, même si les détails du visage sont figurés, le vêtement, la coiffe ainsi que le socle sont décorés de petits points.

La statuette est en bon état, elle aurait juste besoin d'un nettoyage avant d'être exposée.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *statuette d'un crocodile dévorant un homme*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 7,8 x 23,2 x 8,8 cm, inv. 2013.0.1015, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O2

Ce petit bronze africain, reprend les mêmes caractéristiques que le poids Akan vu précédemment (cat. O1). Le corps du crocodile est stylisé et longiligne, recouvert de traits fins. L'animal a attaqué, et est en train de dévorer un homme, qui semble essayer de se débattre. Il s'agit ici certainement d'un poids à peser l'or. Ils étaient utilisés pour les échanges commerciaux, tous les commerçants possédaient ainsi un sac renfermant leurs poids et tout le matériel nécessaire à la pesée, appelé dja. Les poids étaient gardés par les chefs de famille, et les sacs se transmettaient ainsi sur plusieurs générations. On suppose que dès la fin du XIXe siècle, les forgerons Akan ont pu réaliser des poids pour les étrangers. Ces petits objets d'art, facilement transportables, étaient de véritables témoignages de cette civilisation d'Afrique de l'Ouest. Présentés en 1900 à l'Exposition Universelle de Paris, les poids Akan étaient connus et faisaient l'objet de collections. Cependant, il est toujours très difficile de localiser et d'attribuer ces petites sculptures à un type de tribu ou d'artisan akan. D'autant plus que de nombreuses copies de modèles anciens circulaient, notamment avec des marchands ambulants qui allaient de la côte, aux rives du Niger.

La statuette est dans un état moyen, elle abîmée à la patte arrière dextre du crocodile, et tout comme le poids précédent, aurait besoin d'un nettoyage.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *poids figurant un chasseur portant un animal sur sa tête*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 12,1 x 4,8 x 8,7 cm, inv. 2013.0.1016, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, 03

Ce poids représente un homme revenant de la chasse, et portant un gibier sur la tête. Il est vêtu d'une cape, et porte son arc accroché à son bras droit. Ce poids est moins détaillé que les autres figurines africaines, cependant on peut la rapprocher de la O4 dans son traitement. Il faut noter que tous les poids n'étaient pas de la même qualité d'exécution, et pouvaient être différents selon les peuples et l'artisan qui les fabriquaient. Tous ne sont d'ailleurs pas de la même couleur, comme on le remarque ici, certains sont en laiton composé de zinc et de cuivres, tandis que d'autres sont réalisés dans du laiton dit mixte, avec du cuivre, du zinc et de l'étain. La couleur foncée, grisâtre, résulte d'un mélange d'un laiton mélangé, faible en plomb.

L'œuvre est abîmée, notamment au niveau de la biche, où on observe des traces de coups.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, poids à peser l'or représentant une femme portant une coupe sur la tête, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 10,6 x 4,3 x 6,4 cm, inv. 2013.0.1017, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926,

O4

Ce bronze représente une femme portant une coupe sur la tête, qu'elle maintient des deux mains. Elle est vêtue d'un pagne, noué sur le côté gauche. Le traitement de ce poids est plutôt sommaire, on remarque qu'il n'y a aucun motif décoratif contrairement à d'autres présents dans la donation (cat. O1,O2). Les poids Akan étaient fabriqués avec la méthode de la fonte à la cire perdue. La cire d'abeille était très utilisée, et permettait de sculpter des traits très fins. Le modèle en cire était enrobé de plusieurs couches d'argile, mélangé avec du charbon de bois, de la paille et des fibres de palmiers. Après l'étape de séchage l'ensemble est cuit, la cire fondue s'évacue par un système d'évacuation. Une fois refroidi, le métal est

coulé. Ce sont les forgerons qui s'occupaient de fabriquer les poids, cependant il n'existait pas de forgeron spécialisé dans cette fabrication, tous pouvaient en réaliser, c'est pourquoi les poids peuvent être très différents.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *Statuette d'un lion dévorant un homme*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 9,9 x 11,6 x 5,8 cm, inv. 2013.0.1020, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, 05

Tout comme les sculptures O1 et O2, ce lion dévorant un homme a probablement été réalisé par le même forgeron, ou un forgeron issu d'un même peuple. En effet, ils présentent les mêmes caractéristiques et sont réalisés dans un mélange de métal semblable. On retrouve encore une fois les poils qui sont stylisés, avec la crinière, traitée en lignes verticales. On peut supposer que Paul Adam a fait l'acquisition de cet ensemble de poids au cours de son voyage en A.O.F (Afrique de l'Ouest Française) au cours de l'année 1912. Marthe Adam écrit d'ailleurs dans leur carnet commun :

“Passage à Mopty [...], on me donne des statuettes faites par un indigène (...)”²⁴.

On peut supposer que certaines de ces statuettes sont peut-être les poids Akan que nous étudions ici. Cela n'est qu'une hypothèse car aucune description des statuettes n'est donnée par Marthe Adam. Cette citation est d'ailleurs la seule mention d'objets d'art en la possession du couple durant leur voyage en Afrique de l'Ouest. Leurs carnets évoquent plutôt de courtes descriptions de leurs impressions, des paysages et de quelques anecdotes.

²⁴ Dossier 87, fonds Paul Adam, médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast.

Cette œuvre est en bon état pour être exposée, il faudrait la nettoyer au préalable.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *statuette d'un homme assis*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 11,2 x 5,8 x 4,5 cm, inv.
2013.0.2021, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O6

Cette sculpture, comme les trois précédentes, fait partie d'un ensemble de cinq poids Akan, qui pourraient provenir d'une même production. Le poids figure un homme assis, il porte un collier et comme les autres poids, il possède un corps longiligne.

La statuette est en bon état, il n'y a aucune trace de dégradations. Il faudra néanmoins prévoir un nettoyage avant de l'exposer ainsi qu'un soclage, permettant de la maintenir.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, poids à peser l'or représentant un groupe de porteurs, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 13,7 x 30,5 x 5,6 cm, inv. 2013.0.2022, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O7

Cette œuvre est, ici encore, un poids à peser l'or. Ce poids représente des porteurs, avec un bâton posé sur leur leur tête, auquel devait s'accrocher des produits à transporter. On retrouve encore une fois le même décor constitué de petits points sur la tête, ainsi que sur les jambes des personnages.

L'œuvre est légèrement abîmée, il manque une partie des orteils à l'homme de droite. Comme la plupart des poids, il présente quelques traces de salissures.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *Poids à peser l'or représentant une femme portant une outre*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 20,6 x 6 x 5,6 cm, inv. 2013.0.1023, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam 1926, O8

Ce poids Akan repose sur un socle, et figure une femme élancée portant une outre. Elle est vêtue d'un pagne décoré de motifs circulaires, que l'on retrouve sur sa coiffe perlée. Ces petits cercles font écho à ceux gravés sur l'outre, qu'elle tient de la main droite. L'outre était un contenant fabriqué dans de la peau d'animal, permettant de transporter l'eau. Les poids Akan figuratifs représentaient souvent les activités humaines quotidiennes, comme on le constate ici, ou avec le poids O1, qui évoque la chasse.

L'œuvre présente quelques traces d'usure, mais elle pourrait être exposée ainsi.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *Poids à peser l'or représentant une femme portant deux coupes*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 10,8 x 4,4 x 4,8 cm, inv. 2013.0.2026, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O9

Ce poids prend la forme d'une femme, portant une charge sur la tête qu'elle maintient de la main gauche. De son autre main, elle porte une deuxième charge, à ses pieds joue un enfant, assis au sol.

Cette sculpture est actuellement exposée, sous vitrine, au sein du parcours de la médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast. Elle semble en bon état.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Paris, Direction des monnaies et médailles, 1989.



Akan, *Poids à peser l'or*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, inv. 2014.0.579/580/581, Musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O10/11/12

Cet ensemble de poids Akan sont beaucoup plus lourds que les autres poids de la donation, ils prennent la forme de bracelets. Les poids figuratifs peuvent parfois prendre la forme de bracelets avec motifs géométriques gravés, comme c'est le cas ici. Ils pouvaient aussi représenter des objets usuels comme des haches, marteaux ou des clés.

Ces poids sont en bon état.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Direction des monnaies et médailles, Paris, 1989.



Afrique de l'Ouest, *alebasse*, début du XXe siècle, matériau végétal et argent, 10,5 x 9,7 x 9,4 cm, inv.
2013.0.1375, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O13

Cette boîte est certainement unealebasse de petite taille. Laalebasse est un fruit séché et vidé, servant par la suite de récipient décoré. Des motifs sont finement gravés sur toute sa surface, une ouverture autour de laquelle vient se placer un élément gravé en métal. Dans son ouvrage *Notre Carthage*, Paul Adam évoque à plusieurs reprises l'usage desalebasses, objet du quotidien. Elles étaient utilisées selon leurs dimensions et leur contenance par les femmes pour ranger des objets et des parures mais aussi lors des cérémonies, dans un cadre rituel et religieux, comme des coupes à offrandes, au pied des autels. Ces objets ont été beaucoup achetés par les européens, créant une véritable demande qui a perfectionné l'art de laalebasse, issu de l'artisanat. Paul Adam a donc dû acquérir cettealebasse lors de son voyage en Afrique de l'Ouest en 1912.

Cet objet est dans un état moyen, il est encrassé et la partie en métal autour de l'ouverture se détache, par endroits.

Bibliographie :

JOUBERT Hélène, VITAL Christophe (dir.), *Dieux, rois et peuples du Bénin*, cat. exp. (Historial de la Vendée, 25 octobre 2008 - 22 février 2009), Paris, Somogy, 2008, p. 29.

QUÉNUM Maximilien, *Au pays des Fons : us et coutumes du Dahomey*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999 [1ère éd. Larose, 1938], p. 76-77.



Anonyme, *Tête de pipe*, bronze, Afrique du Nord ou Afrique Equatoriale, 7, 1 x 4,1 x 6 cm, inv.
2013.0.1019, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O14

Cette tête de pipe sculptée représente deux figures masculines africaines, dont les têtes se détachent de chaque côté. En haut et en bas, est gravée une frise décorative de motifs géométriques. Les têtes de pipe africaines étaient recherchées et collectionnées à partir de la toute fin du XIXe siècle. On suppose que, tout comme les poids Akan, Paul Adam l'a acquis lors de son voyage en Afrique.

Cet objet d'art est dans un bon état de conservation.

Bibliographie :

BIRO Yaëlle, *Fabriquer le regard : marchands, réseaux et objet d'art africains à l'aube du XXIe siècle*,
Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 47.



Akan, *Baguette*, Empire Ashanti (Ghana), bronze, 18,8 x 1,2 x 0,8 cm, inv. 2013.0.1035, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O16

Ce petit bronze est décoré de motifs géométriques gravés sur toutes les faces, on suppose que c'est, encore une fois, un poids à peser la poudre d'or, utilisé en Afrique de l'Ouest et fabriqué par les Akan. Il est attesté que certains poids figuratifs pouvaient prendre la forme d'objets très prestigieux, comme des trônes ou des sceptres, comme c'est peut-être le cas ici.

La baguette est dans un bon état de conservation.

Bibliographie :

PHILLIPS Tom, *African Goldweights : Miniature Sculptures from Ghana 1400-1900*, Londres, Thames&Hudson, 2010.

RIVALLAIN Josette, *Poids Akan à peser la poudre d'or : collection Abel*, Direction des monnaies et médailles, Paris, 1989.



Anonyme, *Amulette*, jade, Chine, Empire des Qing (1644-1912), XIXe siècle ?, 5,7 cm, inv. 2013.0.1033, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O17

Cette plaquette sculptée et ajourée, est en jade néphrite, elle peut se porter en pendentif, comme on le constate avec la présence d'un cordon noir. La pierre est très finement sculptée d'un décor de rinceaux et de végétaux, avec au centre, un vieil homme chevauchant un cerf. Il s'agit ici de la représentation du dieu de la longévité, Shou Lao. Cette amulette en jade date peut-être de la période Qing, au XIXe siècle. La jade est appelée *yu* en Chine et au Japon, c'est un gemme, une substance minérale naturelle. Elle est qualifiée de dure, mais l'est moins que les pierres précieuses comme le diamant, rubis ou saphir, et est donc plus facile de la travailler. Pour les chinois, le jade est un matériau très précieux et recherché. Pour les amulettes, on parle de jades ciselées, comme ce pendentif.

L'amulette est encrassée sur les bords sur lesquels on peut voir des traces noires. Malgré cela, l'objet est en bon état, il ne possède ni coups, ni détériorations. Il faudrait prévoir un nettoyage, ainsi qu'un soclage pour la présentation de l'œuvre.

Bibliographie :

BUSHELL Stephen W., *L'art chinois*, New York, Parkstone Press International, 2008, p. 110.

TSAO Huei-Chung (dir.), *Jade des empereurs à l'Art déco*, cat. exp. (Paris, musée national des arts asiatiques-Guimet, 19 octobre 2016 - 16 janvier 2017), Paris, Somogy éditions, 2016, p. 18-26.



Empire d'Annam, *décoration de l'ordre du Kim Boi*, 1889, vermeil, Viêt Nam, 6 x 4,6 cm, inv. 2013.0.1054, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, O18

Cette décoration annamite présente, sur la face, deux phénix se faisant face, qui semblent tenir une boule de feu. Sur la partie basse de la composition se trouve une fleur et le décor se complète enfin par des nuages. Les décors témoignent d'un mélange d'influences chinoises et indonésiennes²⁵. Au centre, sont inscrits quatre caractères chinois : 成泰年造 (*chéng tài nián zào*) qui doivent être lus de gauche à droite, et qui signifient “produits en l'année” ou “pendant les années *Thành Thái*”. Ce dernier a été l'empereur de l'Annam de 1889 à 1907. Dans la donation, l'œuvre est nommée en tant qu'amulette ou pièce de monnaie, mais c'est en réalité une décoration créée par l'empereur en 1889, appelée ordre du Kim Boi, elle était destinée aux femmes, afin de récompenser leurs services. Il n'est cependant pas rare de la voir avec un tissu frangé, comme c'est le cas ici. Au revers, la décoration est la même avec, au centre, d'autres caractères : 瓊瑤永好 (*qióng yáo yǒng hǎo*), provenant d'un ancien poème chinois, évoquant une amitié sincère et éternelle²⁶. Dès 1887, la France est présente dans la région et commence à coloniser ce qui s'appellera par la suite l'Indochine, composée du Cambodge, de la Thaïlande, du Laos et du Viêt Nam. Pour les œuvres d'art et leurs caractéristiques, il est important de se référer aux anciens royaumes, comme le Tonkin, l'Annam et le Cambodge. Au contraire des œuvres africaines, on ne saurait expliquer comment Paul Adam a acquis cette décoration annamite, cependant elle confirme une fois de plus son intérêt pour les colonies françaises de l'époque.

L'amulette en elle-même est dans un bon état de conservation, en revanche, la couleur du tissu des franges est un peu passée. Avant de l'exposer, il faudrait penser à attacher les franges à l'autre extrémité, car la disposition actuelle inverse le sens des caractères chinois.

²⁵ Philip Stanley Rawson, *L'art de l'Asie du Sud-Est : Cambodge, Viêt-Nam, Thaïlande, Laos, Birmanie, Java, Bali*, Paris, Thames & Hudson, 1995, p. 17.

²⁶ La traduction de ces caractères a été effectuée par Hanlin Wei.

Bibliographie :

RAWSON Philip Stanley, *L'art de l'Asie du Sud-Est : Cambodge, Viêt-Nam, Thaïlande, Laos, Birmanie, Java, Bali*, Paris, Thames & Hudson, 1995.

V. Mobilier



Anonyme, *Fauteuil Style Régence*, XIXe siècle, bois (noyer ou chêne), tissu, 104 x 68 x 65 cm, inv. 2014.0.329.1/2/3/4, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M1

Ce fauteuil est visible dans le bureau de Paul Adam sur les clichés conservés à la médiathèque, et au musée des Beaux-Arts d'Arras (vol. I - fig. 22 et 23), ainsi que sur le tableau de René-Xavier Prinet (cat. P6). Le dossier du fauteuil est plat, sa traverse supérieure est en doucine, et le tissu, de velours et de damas de Jacquard, est fixé à celui-ci par de gros clous. Les traverses d'entrejambe sont galbées, les accotoirs sont droits, et se terminent par des volutes sculptées en bas-relief. La ceinture du fauteuil est, elle aussi, sculptée en bas-relief, avec des volutes et des entrelacs, accompagnés de motifs végétaux. Les pieds évoquent des pattes d'animaux, dits "pieds de biches", tandis que les accoudoirs se terminent en deux volutes. Les formes galbées et l'entretoise en forme de X au niveau des pieds du fauteuil, rassemblés par un noyau central, rappellent les formes caractéristiques du style Régence.

Le style Régence apparaît dans la production de mobilier entre 1715 et 1730, il effectue la transition entre le style Louis XIV et Louis XV. Son nom vient de la période de la Régence, période durant laquelle

le duc Philippe d'Orléans (1674-1723) a gouverné la France en attendant que le jeune Louis XV ait atteint sa majorité pour régner.

Ces fauteuils sont en mauvais état, ils sont actuellement placés en quarantaine pour anoxie, traitement insecticide consistant à priver le meuble d'oxygène afin d'arrêter une infestation d'insectes xylophages. Le tissu est fortement abîmé, il est éliminé à la fois sur l'assise, le dossier et les accoudoirs.

Bibliographie :

AUSSEL André, BARJONET Charles, *Etude des styles de mobilier*, Dunod, Paris, 2009, p. 91.

DEFLASSIEUX Françoise, *Guide des meubles et des styles*, Paris, Solar, 2005, p. 88-94.

DISERTORI Andrea, GRIFFO Massimo, GRISERI Andreina, *Le mobilier du XVIIIe siècle en France et en Europe*, Paris, Mengès, 1991, p. 86-93.

DUPONT Alice, *Reconnaître les styles de mobilier*, Paris, éditions ESI, 2012, p. 36-37.

PAYNE Christopher Mackley, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Editions Monelle Hayot, 2018, p. 49-59.



Anonyme, *Scriban*, XVIIe siècle, Pays-Bas, marqueterie, métal, 231 x 116,5 x 65 cm, inv. 2012.0.643, au dos inscription “HL” et en haut au milieu “#17”, musée des Beaux-Arts d’Arras, don Paul Adam en 1931,

M2

Un scriban est une variante de l’armoire à deux corps, mais aussi un dérivé du cabinet, avec une partie haute se compose de tiroirs, et de compartiments fermés par des portes pleines et une partie basse, composée de tiroirs. Les scribans hollandais possèdent des supports, destinés à recevoir des vases d’inspiration chinoise, de la manufacture de Delft. Ce meuble est à mi-chemin entre le cabinet, l’armoire et le bureau. Il a été l’un des meubles les plus prisés en Europe à la fin du XVIIe siècle et au long du XVIIIe siècle.

Ce modèle, daté du XVIIe siècle se compose d’une partie basse galbée, possède trois tiroirs surmonté d’un secrétaire à abattant, une tablette de tirage peut être tirée afin de soutenir le battant du secrétaire. Lorsque ce battant s’ouvre, on découvre six petites cases de rangement ainsi que six tiroirs aux extrémités. Cette partie basse repose sur quatre pieds arrondis dans de la marqueterie rayée, de différentes essences alternées, ainsi que des formes géométriques. La partie haute se compose de deux vantaux géminés, sur lesquels sont représentés des divinités mythologiques, ces vantaux sont surmontées d’un arc en plein cintre, séparé par une forme bi-lobée. Dans la partie la plus haute, le meuble s’ouvre grâce à deux battants en arcades, sur dix tiroirs. Au milieu d’eux, un plus grand orné d’une figure antique. Enfin, le fronton est brisé, avec deux demi-cercles, séparés par un élément de forme carré au centre, qui était peut-être destiné

à recevoir un vase de la manufacture de Delft. Le meuble est orné de quatre figures réparties sur le battant du secrétaire ainsi que sur les deux portes du scriban. Les figures représentent des dieux antiques sur des piédestaux, on peut notamment y distinguer Dionysos (dieu de la vigne), avec son verre de vin et des grappes de raisin ; et Cérès (déesse de l'agriculture), accompagnée de sa faucille ainsi que des épis de blé. La marqueterie rayée, les formes bombées sont des caractéristiques de la production du nord.

Ce meuble était placé dans la chambre de Marthe Adam. On le sait car elle l'a écrit sur un papier présent dans le fonds conservé à la médiathèque d'Arras, elle en fait même un croquis. De plus, une photographie nous montre Marthe Adam, assise devant ce scriban, dans sa chambre à coucher (vol. I - fig. 25). On peut penser que c'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce n'arrive dans les collections du musée des Beaux-Arts d'Arras qu'en 1931, au moment où elle vend définitivement l'appartement du quai de Passy. Ce meuble est une œuvre prestigieuse pour le musée, en effet les scribans des Pays-Bas de cette époque sont très recherchés, de plus on peut noter qu'un modèle de cette taille est assez rare et donc précieux.

Ce scriban est dans un bon état, il est d'ailleurs déjà exposé au musée d'Arras, dans l'espace consacré à la production des artistes du Nord. Il manque néanmoins la poignée de la tablette côté droite.

Bibliographie :

DISERTORI Andrea, GRIFFO Massimo, GRISERI Andreina, *Le mobilier du XVIIIe siècle en France et en Europe*, Paris, Mengès, 1991, p. 232-236.

BAARSEN Reinier, ESTIE Joseph, *The splendour of the Dutch interior 1600-1800*, Amsterdam, Salomon Stodel Antiquités, 2000, p. 47-52.



Anonyme, *cabinet contador*, Inde Portugaise, bois, bronze, métal, ivoire, 122,5 x 95 x 51 cm, inv.

2013.0.144, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam ?, M3

Ce cabinet contador est d'origine indo-portugaise. Le royaume du Portugal découvre l'Inde à la fin du XV^e siècle, et établit la route maritime des Indes de 1497 à 1499. En 1510, le gouverneur Afonso de Albuquerque (1453-1515) prend le contrôle de Goa. Ce port abrita par la suite les marchandises les plus luxueuses, destinées aux riches Européens. Les cabinets et les coffres portatifs sont les premiers meubles à être importés en Europe, ils sont alors très prisés à la cour de Lisbonne. Ces meubles sont un mélange entre les savoir-faire des deux continents. La partie haute possède seize tiroirs en façade avec des poignées de tirage, quant au piétement il s'ouvre également en façade, sur trois tiroirs possédant eux aussi des poignées de tirage. Le décor est réalisé en marqueterie de bois de diverses essences qui forment des motifs géométriques. Les quatre pieds sont ornés de figures d'espagnolettes indigènes sculptées. Ce type de

cabinet est réalisé dans différentes sortes de bois comme l'ébène, le teck ou encore le palissandre. On trouve également de l'ivoire ainsi que, parfois, des écailles de tortue. Ils étaient fabriqués, pour la plupart, à Tatta, dans la région du Gujarat, puis transportés à Goa pour embarquer en direction de l'Europe où ils étaient vendus. Ils étaient très raffinés et luxueux, de part leur décor ainsi que les matériaux employés. Ces cabinets étaient donc destinés à la classe aisée. On peut les dater de la fin du XVIIe- début XVIIIe siècle. Ces coffres "contador" sont visibles dans divers musées comme dans l'ancien hôtel particulier Jacquemart-André à Paris (ils se trouvent dans le fumoir, de part et d'autre de la cheminée).

Ce cabinet contador indo-portugais est le seul meuble qui n'a peut-être pas appartenu aux Adam car la base de données du musée (micromusée), indique qu'il est entré dans les collections en 1917. Au cours de ces recherches, aucun élément n'a confirmé son appartenance à Paul Adam, en outre il n'est visible sur aucune des photographies de la donation. Même si un meuble "africain" est cité par Marthe Adam, et est noté sur le croquis d'un conservateur du musée (vol. I - fig. 9), dans le dossier de donation.

L'état du meuble est moyen, il est empoussiéré et il y a des manquants à la fois au niveau de la chevelure de la figure féminine arrière côté senestre, et au dos du meuble. Le coffre possède également des griffures sur la face côté senestre, ainsi que de légères traces d'usures. La frise décorative, posée au bas de la partie haute du meuble, se décolle légèrement au côté dextre.

Bibliographie :

Autour du globe : le Portugal dans le monde aux XVIe et XVIIe siècles, cat. exp. (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 26 octobre 2007 - 03 février 2008), Jay A. Levenson (dir.), Arles, Acte Sud, 2007, pp. 212-236.

Sitographie :

Article de la gazette Drouot, « *L'Inde avec les Portugais et les Anglais !* » consulté le 23/09/2019, URL : <https://www.gazette-drouot.com/article/l-inde-avec-les-anglais-et-les-portugais%25C2%25A0%2521/78>
[67](#)



Anonyme, *Console*, XVIIIe siècle, bois doré, stuc, 93 x 92 x 36 cm, inv. 2014.0.341, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M4

Cette console autrefois d'une tablette en marbre, aujourd'hui perdue. Elle était supportée par deux pieds aux formes galbées et chantournées, avec des motifs de feuillages. Les deux pieds se terminent par une paire de volutes, reliées tout en bas par une barre, au milieu de laquelle on retrouve un motif décoratif actuellement très abîmé. Ces caractéristiques rapprochent cette console XIXe siècle du style Louis XV, sur le tableau de René-Xavier Prinet intitulé *L'intérieur* (cat. P6), on voit qu'elle s'intègre parfaitement au décor, lui aussi inspiré du XVIIIe siècle. Seule la peinture de Prinet nous confirme la présence de ce meuble chez les Adam car aucune photographie de la donation ne montre cette console.

La console est en très mauvais état, des parties du décor manquent, la dorure s'efface et la plaque recouvrant le haut du meuble manque. On remarque aussi des traces d'usure et de salissures.

Bibliographie :

AUSSEL André, BARJONET Charles, *Etude des styles de mobilier*, Dunod, Paris, 2009, p. 102-111.

DISERTORI Andrea, GRIFFO Massimo, GRISERI Andreina, *Le mobilier du XVIIIe siècle en France et en Europe*, Paris, Mengès, 1991, p. 94-98.



Anonyme, *bureau*, milieu du XIXe siècle, noyer, bronze doré, cuir, 79,2 x 182 x 106,2 cm, inv.

2014.0.301, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M5

Ce bureau plat de style Louis XVI, repose sur quatre pieds gainés de section carrée, avec des bagues de bronzes dorés aux motifs végétaux et garnis de sabots de bronze. D'autres ornements de bronzes dorés représentant des guirlandes sont disposés tout autour du meuble. Il s'ouvre en ceinture, avec des tiroirs en marqueterie à forme géométrique, ornées de poignées en bronze dorées. Le plateau est cintré d'une lingotière en bronze doré saillante aux quatre coins du plateau. Ce bureau plat ressemble à celui du duc de Choiseul (1719-1785), le bureau était accompagné d'un cartonnier, réalisé vers 1765-1770 et attribué à Simon Œben (1722-1786). Vendu en enchères en 1796 au duc Douglas Hamilton (1756-1799), il est par la suite revendu à Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897) en 1882, il est actuellement conservé au château de Chantilly. Au XIXe siècle, des copies ont été réalisées, à l'image d'Edmond Poteau, dans les dernières décennies du XIXe siècle. Sans cartonnier, cet exemplaire est très proche du bureau de Paul Adam. Puis on en recense deux autres versions, celle de Sormani à l'exposition universelle de 1900 ainsi que celle de Krieger et Linke datant de 1913. Ce bureau est présent sur des clichés qui nous montrent le cabinet de travail de Paul Adam (vol. I - fig. 22 et 23).

Le bureau est en mauvais état, les bronzes sont noircis et sales, il manque une poignée au tiroir de face côté gauche. La poignée du tiroir droit semble fragile et sur le point de céder. Le bois est abîmé et enfoncé au niveau de la ceinture du côté gauche. Le bronze du pied côté gauche a reçu un coup et est enfoncé. Le cuir de la tablette est recouvert de traces circulaires, il est également fortement abîmé à plusieurs endroits.

Bibliographie :

AUSSEL André, BARJONET Charles, *Etude des styles de mobilier*, Paris, Dunod, 2009, p. 117-121.

DEFLASSIEUX Françoise, *Guide des meubles et des styles*, Paris, Solar, 2005, p. 121-125 / 234-236.

PAYNE Christopher, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémi-en-L'Eau, Editions Monelle Hayot, p. 178.



Anonyme, *Ottomane*, XIXe siècle, bois doré, tissu, 80 x 194 x 79 cm, inv. 2014.0.151, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M6

Ce meuble est un lit de repos, dit "à la turque" ou ottomane de style Louis XV, on peut également l'appeler un canapé à corbeille. Les chevets sont renversés à crosses avec des motifs de végétaux et de volutes. La ceinture, quant à elle, est sculptée de feuillages. L'assise repose sur six pieds cambrés à enroulement, la garniture est en damas. Cette ottomane est visible sur les clichés du cabinet de travail de Paul Adam (vol. I - fig. 19, 20, 22), on y remarque d'ailleurs que Marthe Adam y est assise.

Le divan est en mauvais état, il y a des manques sur une grande partie des motifs décoratifs. On remarque aussi des fissures sur les accoudoirs, le tissu du dossier et de l'assise sont déchirés et élimés, en particulier côté dextre.

Bibliographie :

AUSSEL André, BARJONNET Charles, *Étude des styles de mobilier*, Dunod, Paris, 2009, p. 102-111.

DEFLASSIEUX Françoise, *Guide des meubles et des styles*, Paris, Solar, 2005, p. 106-109.

DISERTORI Andrea, GRIFFO Massimo, GRISERI Andreina, *Le mobilier du XVIIIe siècle en France et en Europe*, Paris, Mengès, 1991, p. 94-98.



Anonyme, *siège curule*, bois, 38 x 59,5 x 44,5 cm, inv. 2014.0.179, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M7

Ce siège curule en bois, peint en blanc, est orné de quelques motifs végétaux sculptés. Le piètement en demi-cercle se place sur un autre demi-cercle qui soutient la garniture, ici absente. Le siège curule est directement inspiré de l'Antiquité, ils étaient alors réservés aux sénateurs et aux magistrats de Rome. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le goût pour l'Antique revient, notamment avec les fouilles d'Herculanum (1738) et celles Pompéi (1748). Tout un courant artistique et philosophique se constitue. Le peintre Jacques-Louis David (1748-1825) participe à véhiculer cette nouvelle mode en fournissant des dessins de meuble au menuisier Georges Jacob (1739-1814) qui lui réalise des sièges curules pour son atelier. En effet ce modèle est visible dans *Les amours de Pâris et Hélène*, 1786-1788, On voit Pâris qui est assis, regardant Hélène et portant une lyre (musée du Louvre, inv. 3696).

Ce siège curule n'est pas complet, il lui manque sa garniture. Il possède également diverses traces d'usure.

Bibliographie :

PALLOT Bill G-B, GARNOT SAINTE-FARE Nicolas, *Le mobilier français du musée Jacquemart-André*, Dijon, Faton, 2006, p. 197.



Anonyme, *Tabouret*, XIXe siècle, bois, 45 x 37 x 32 cm, inv. 2014.0.339, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M8

Ce tabouret canné possède les caractéristiques du style Louis XVI, il possède quatre pieds en gaine, de section ronde avec des cannelures à rudentes. Aucune photographie ne le montre dans le bureau de Paul Adam.

Ce tabouret est en mauvais état, il possède de nombreuses traces d'usures, surtout au niveau de la peinture dorée qui rehaussait les éléments saillants. De plus, le cannage est percé au centre.

Bibliographie :

AUSSEL André, BARJONET Charles, *Etude des styles de mobilier*, Dunod, Paris, 2009, p. 112-121.

DEFLASSIEUX Françoise, *Guide des meubles et des styles*, Paris, Solar, 2005, p. 121-127.



Anonyme, *Paire de piédestaux*, fin XIXe siècle - début XXe siècle, bois, bronze, marbre, 122,5 x 73 x 40, inv. 2014.0.280.1 / 2, Musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M9 et M10

Cette paire de piédestaux en bois sculpté reprend le vocabulaire des styles décoratifs de l'Ancien Régime avec les trois têtes d'angelots, le motif de la palme et les feuilles d'acanthes sur le bas. Les bronzes soulignent les lignes droites. Les deux piédestaux sont surmontés d'une plaque en marbre. Ces recherches ont prouvées que cette paire appartenait à Paul Adam (vol. I - fig. 26), mais pas qu'elles étaient placées dans son cabinet de travail.

Cette paire de piédestaux possède quelques traces d'usure, en particulier au niveau de leurs pieds. Les bronzes sont néanmoins dans un bon état.

Bibliographie :

AUSSEL André, BARJONNET Charles, *Étude des styles de mobilier*, Dunod, Paris, 2009, p. 102-111.

DEFLASSIEUX Françoise, *Guide des meubles et des styles*, Paris, Solar, 2005, p. 106-109.



Anonyme, *fauteuil style Régence*, XIXe siècle, bois, tissu, 104 x 68 x 65 cm, inv. 2014.0.356, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M11

Ce fauteuil, comme le modèle précédent (cat. M1), est plat avec une traverse supérieure en doucine. Les traverses d'entrejambe sont légèrement galbées et la ceinture est mise en valeur par un motif central. Les pieds sont sculptés en "pieds de biches". Ces formes font encore une fois échos aux formes caractéristiques du style Régence.

Ce fauteuil est en très mauvais état; le dossier se désolidarise de la structure du meuble, le tissu n'est plus maintenu, et se détache. L'ensemble est très empoussiéré, sale, et a pris l'humidité.

Bibliographie :

PAYNE Christopher Mackley, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Editions Monelle Hayot, 2018, p. 49-59.



Anonyme, *table gigogne* (quatre petites tables), XIXe siècle ?, bois, 77 x 57 x 35,5 cm, inv. 2014.0.159, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, M12.

Ce meuble datant certainement du XIXe siècle, se compose de quatre petites tables dites gigognes. L'adjectif gigogne désigne des meubles s'emboîtant les uns dans les autres, de taille décroissante, permettant de les ranger. Ce type de meuble est devenu populaire en France sous le Second Empire (1851-1870). Chaque table possède un plateau rectangulaire sur lequel est peint un décor représentant un paysage fleuri, certainement des cerisiers, réhaussé d'or, de rouge et de noir. Les pieds sont sculptés de formes asiatiques et sont gravés de motifs japonisants, comme la traverse. Le japonisme s'est diffusé en Europe grâce à l'ouverture des ports japonais en 1854, et la création de traités commerciaux en 1856. Présent dans les Expositions Universelles, l'art extrême-oriental diffusait ses formes dans les arts décoratifs, comme on peut le voir avec ce meuble.

Cette table est en mauvais état, la peinture des tablettes est passée et le bois a des égratignures. On constate également des manques au niveau des tablettes.

Bibliographie :

LOVREGGIO Aurélia et Anne, *Dictionnaire du mobilier et des objets d'arts du Moyen-Age au XXIe siècle*, Paris, Le Robert, 2006, p. 189.

WICHMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Hachette, 1982, pp. 8-14.

VI. Médailles



Arthur Mayeur, médaille “Honneur aux défenseurs d’Arras - Honte aux vandales 1914-1918”, bronze, 6,2 cm, inv. 2013.0.1057, don Paul Adam en 1926, musée des Beaux-Arts d’Arras, ME 1

Au XIX^e siècle, l’art de la médaille évolue en particulier en 1889 avec l’Exposition centennale de l’Art Français et la présentation d’une centaine de médailles, les plus anciennes datées de la fin du XVIII^e siècle. Le public se familiarise avec cette forme d’art, plus accessible que des tableaux et de grandes sculptures. En parallèle, le collectionneur Roger Marx (1859-1913) fonde en 1899 la Société des Amis de la Médaille Française. Les institutions soutiennent également cet art avec l’exposition de médailles au sein du musée du Luxembourg dans les mêmes années et la création d’une partie consacrée à cet art au Salon de Peinture et de Sculpture.

La médaille qui nous intéresse ici est l’œuvre d’Arthur Mayeur (1874-1934), graveur d’interprétation originaire du Pas-de-Calais. Il a reçu une formation classique, d’abord à l’Ecole des Beaux-Arts de Lille, puis à Paris dans l’atelier de Jules Jacquet (1841-1813). En 1896, il obtient le Grand Prix de Rome de Gravure et en 1906, il est nommé membre de la Commission des Monuments Historiques. Au musée des Beaux-Arts d’Arras sont conservées une dizaine d’estampes de l’artiste, certaines représentent la ville en ruines, conséquence du conflit mondial. On peut citer notamment l’eau-forte *Arras après 1918* (inv. d1196), où l’on voit les ruines sous les arcades de la grande place de la ville.

Cette médaille a été réalisée à un but différent, elle témoigne bien sûr elle aussi des désastres de la Première Guerre Mondiale pour la ville, et a été créée dans le but d’aider financièrement la reconstruction

de l'abbaye Saint-Vaast. En effet, en 1915 un bombardement a détruit la cathédrale d'Arras entraînant un important incendie qui s'est propagé à l'abbaye Saint-Vaast, qui le jouxtait.

La médaille est en bon état, elle ne présente aucune trace d'oxydation.

Bibliographie :

FORRER Leonard, *Biographical dictionary of medallists coin, gem and seal-engravers, mint-masters ancient and modern*, Londres, Spink & Son, 1930, p. 40.

PAPET Edouard (dir.), *Au creux de la main : la médaille en France au XIXe et XXe siècles*, Paris, Skira Flammarion, 2012, p. 91.

THIÉBAUT Jacques (dir.), *De Dürer à César : dessins et estampes du musée des Beaux-Arts d'Arras et de la bibliothèque d'Arras*, cat. exp. (Arras, musée des Beaux-Arts, 20 février - 6 avril 1987), Arras, musée des Beaux-Arts, 1987, p. 43.

Sitographie :

Exposition Virtuelle du musée des Beaux-Arts d'Arras, Arthur Mayeur, consulté le 13 décembre 2019,
URL :

<https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/126>



Corneille Theunissen, médaille “Sécurité par l’union - Association des assurés du Nord”, 1912, bronze, cuivre argenté, argent, 4,7 cm, inv. 2013.0.1041, musée des Beaux-Arts d’Arras, don Paul Adam en 1926,

ME 2

Corneille Henri Theunissen (1863-1918) est un sculpteur né dans le nord de la France à Anzin. Il entre en 1877 à l’Académie des Beaux-Arts de Valenciennes, auprès du sculpteur René Fache (1816-1891). Il obtient des prix et notamment une bourse de voyage pour Rome, qu’il visite aux côtés de son maître en 1881-1882. Immédiatement après ce voyage d’étude, il s’installe à Paris où il poursuit son enseignement au sein de l’atelier de Pierre-Jules Cavalier (1814-1894) jusqu’en 1892. Theunissen obtient la mention honorable au Prix de Rome en 1890 et 1900. A partir de 1883 il expose au Salon et se fait connaître progressivement jusqu’en 1893 où il quitte l’Ecole des Beaux-Arts afin d’honorer des commandes publiques comme le *Monument commémoratif de la défense de Saint-Quentin contre les espagnols en 1557*. L’artiste reçoit en 1902 le insignes de la légion d’honneur et il figure parmi les membres de la Société des Artistes Français à partir de 1909. Theunissen reçoit également des commandes privées, surtout de notables du nord de la France. Ses médailles sont reconnues, il en a créées à plusieurs reprises et notamment pour la Société des Amis de la médaille française en 1911.

Sur la face de la médaille, est sculptée, un homme qui tombe par terre, accompagné d’une femme et d’une fillette qui le regardent, éplorées. Au-dessus de ce groupe est inscrit “Sécurité par l’Union”. Au revers de la médaille, on retrouve les quatre blasons de chacune des villes du nord ainsi que leur inscription sculptée “LILLE”, “ARRAS”, “ST QUENTIN” et “AMIENS”. Hygie, déesse de la santé est représentée tenant dans sa main gauche un serpent et de son autre main écrivant à la plume : “CONTRATS

D'ASSURANCE". Cette association entre représentation classique et préoccupation contemporaine, ici les contrats d'assurance et Hygie, est très courante à la fin du XIXe siècle²⁷.

Dans le catalogue raisonné qu'a réalisé Catherine Limousin sur les frères Theunissen, elle souligne que cette médaille a apparemment été tirée à peu d'exemplaires. Celui actuellement conservé au musée d'Arras est, de ce fait, rare. On apprend également que l'artiste commence à travailler sur ce projet le 12 juillet 1912 après la commande d'un certain monsieur de La Noë, le modèle définitif est accepté le 22 novembre de la même année et c'est le fondeur Duval qui va produire ces médailles. L'œuvre est présentée au Salon des Artistes Français en 1913 (dans la section Gravure et médailles, n°4262) et vendue au prix de 5000 francs. Theunissen a réalisé d'autres médailles, même si ce n'était pas sa principale activité. On peut citer notamment pour la compagnie des mines d'Anzin (1907), l'École Polytechnique (1916) ou de l'Union des sociétés gymnastiques de France (1910).

On ne sait pas exactement comment cette médaille s'est retrouvée dans les mains de Paul Adam, mais on peut parfaitement imaginer qu'il ai décidé de l'acquérir car elle évoquait, en plus d'une région qu'il connaissait très bien, la ville de sa famille, Arras. Ou alors qu'on lui ait offert en connaissance de son histoire familiale et de son lien avec le nord de la France.

La médaille est en bon état.

Bibliographie :

LIMOUSIN Catherine, *Corneille et Paul Theunissen : catalogue raisonné*, Mare&Martin, Paris, 2015, p. 21-39/137/219.

PAPET Edouard (dir.), *Au creux de la main : la médaille en France au XIXe et XXe siècles*, Paris, Skira Flammarion, 2012, p. 105.

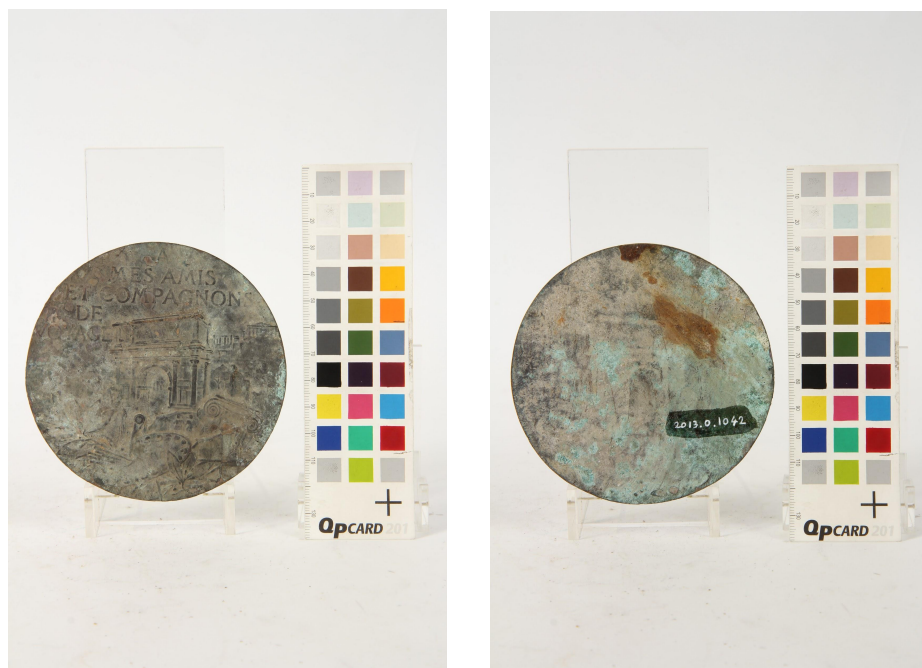
²⁷ "Les médailleurs s'attachent en effet à intégrer au vocabulaire classique les sujets nés des mutations sociales et techniques de leur temps (...)" : Edouard Papet (dir.), *Au creux de la main : la médaille en France au XIXe et XXe siècles*, Paris, Skira Flammarion, 2012, p. 24.



Anonyme, *médaille de la ville d'Arras*, 1876, métal, 7,8 x 9,3 cm, inv. 2013.0.1039, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, ME 3

Cette médaille de la ville d'Arras date de 1876, et montre sur la face le blason de la ville, avec le lion armé et lampassé, accompagné d'un écusson semé de fleurs de lys. L'ensemble est entouré d'une couronne de lauriers. Le revers possède une inscription qu'il est difficile à déchiffrer en raison du mauvais état de la médaille.

La médaille est en mauvais état, elle présente de nombreuses traces d'usure et d'oxydation.



Anonyme, *médaille*, métal, 9,8 cm, inv. 2013.0.1042, Musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, ME 4

Cette médaille figure un arc de triomphe et au premier plan on semble distinguer des débris au sol comme un chapiteau de colonne, un bouclier, une phrase est inscrite n'est pas lisible entièrement cependant on peut déchiffrer la première partie : "À *mes amis et compagnons de* ?".

La médaille est très abîmée, car elle est fortement oxydée, à la fois sur la face et au revers.



Clément-François-Joseph Carlier, *Médaille représentant Constant Dutilleux*, bronze, bois, 27 x 3,2 cm (dimensions sans le cadre), inv. 2013.0.1073, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, ME

5

Originaire du Pas-de-Calais, Clément Carlier (1851-1930) commence à exercer en tant que sculpteur professionnel en 1904. Il se fait connaître en exécutant les portraits de célèbres arrageois, sous la forme de médaillon. On peut citer les portraits de M. Victor Barbier ou de Jules Héquet. Il devient sociétaire des Artistes Français en 1903 et ses œuvres sont régulièrement exposées au Salon à partir de 1901 jusqu'en 1929. Figuré de trois quart cette médaille représente le peintre Constant Dutilleux (1807-1865) est figuré sur cette médaille en bronze, placée au centre d'un cadre en bois sculpté. La mention "Constant Dutilleux artiste-peintre" est gravée autour du buste de trois-quart de l'artiste.

La médaille en elle-même est dans un bon état, en revanche le cadre en bois présente des traces d'usure, ainsi que des manquants.

Bibliographie :

MARCHAL Gaston-Louis, WINTREBERT Patrick, *Arras et l'art au XIXe siècle, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, photographes, critiques et amateurs d'art, (1800-1914)*, Arras, Commission départementale d'histoire et d'archéologie du Pas-de-Calais, 1987, p. 52.



Paul-Charles-Alfred Lemarquier, *M. J.-P. avocat, membre de la commission du vieux Paris*, 1897, bronze, 19,5 cm, inv. 2013.0.1044, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, ME 6

Paul-Charles-Alfred Lemarquier (1870-1951), se forme auprès des sculpteurs Gabriel-Jules Thomas (1824-1905) et de Jean-Antoine Injalbert (1845-1933). Paul Adam évoque l'artiste et son œuvre *La Douleur* (statue funéraire, plâtre) dans ses critiques publiées dans *La Gazette des Beaux-Arts*, puis dans *Dix ans d'Art Français*. Lemarquier expose cette médaille au Salon de 1898 dans la section Arts Décoratifs, elle représente le profil de l'avocat Jules Périn (1834-1900), né à Arras.

La médaille est dans un état de conservation moyen car elle présente des traces d'usure.

Bibliographie :

ADAM Paul, Les Salons de 1896, La Sculpture, *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, pp. 464-465.

GIARD René, "Nécrologie. Jules Perrin (1834-1900)", *Bibliothèque de l'École des chartes*. 1901, tome 62, p. 141-142.

Archives :

Dossier LEMARQUIER Charles à la documentation du musée d'Orsay.

VII. Objets divers



Toscane, *Jarre*, faïence, 40, 8 x 41, 7 x 36,6 cm, marque : “coq suivi du chiffre quatre”, inv. 2013.0.576, musée des Beaux-Arts d'Arras, don de Paul Adam en 1926, D1

Cette jarre blanche à deux anses, ou pot à pharmacie est certainement une imitation de la majolique florentine du XVe siècle. Les décors peints se rapprochent de ceux produits par l'atelier de Giunta di Tugio vers 1440, dont ce motif de lion rampant, les feuilles de chênes ainsi que les branches de couleur

rouge sont caractéristiques. Actif à Florence entre 1419 et 1450 Giunta di Tugio possédait un atelier de fabrication de faïence. On retrouve ce modèle de pot à pharmacie au musée du Louvre (inv. AO 3942) et au British Museum (1902,0424.1), sur ces deux exemples l'animal au centre est remplacé par une figure zoomorphe et humaine.

La majolique vient de l'italien maiolica, qui évoque Majorque et l'influence hispanico-mauresque sur ces faïences. La majolique est une faïence stannifère, recouverte d'un émail composé de plomb, de sicile et d'étain qui lui donne cette couleur blanche et opaque caractéristique. Ce terme désigne à la fois les faïences italiennes de la Renaissance ainsi que les productions reprenant leurs motifs caractéristiques. Le décor de cette majolique est restreint, et dit à compendiario, avec des motifs laissant apparaître l'émail blanc, selon une technique utilisée vers le milieu du XVI^e siècle à Florence. Ce type de pot à pharmacie était le modèle le plus courant au début de la production de majolique italienne. Il y avait alors plusieurs centres de production, comme Sienne, Bologne, Cafaggiolo et Florence parmi d'autres villes du nord de l'Italie. Cette production va cependant décroître jusqu'à disparaître au XVII^e siècle, pour revenir finalement au XVIII^e siècle. Au XIX^e siècle, les productions de la Renaissance sont plébiscitées et un nouvel intérêt pour les arts décoratifs des siècles passés apparaît. Une production, s'inspirant des modèles anciens, est mise en place. La jarre de la donation témoigne de cet engouement. On peut émettre l'hypothèse que Paul Adam ait acquis cette majolique lors de son voyage en Italie en 1910.

La majolique est dans un état de conservation moyen, à cause d'éclats et de manquants au niveau de la base, ainsi qu'à l'intérieur de la lèvre. Les motifs décoratifs sont néanmoins préservés sur l'ensemble de la faïence, grâce à la glaçure qui est en bon état.

Bibliographie :

CHOMPRET Joseph, *Répertoire de la majolique italienne*, Volume I, Paris, Editions Nomis, 1949, p. 101-102.

CHOMPRET Joseph, *Répertoire de la majolique italienne*, Volume II, Paris, Editions Nomis, 1949, p.80-81.

Massier : l'introduction de la céramique artistique sur la côte d'azur, cat. exp. (7 mai - 27 septembre 2000, Vallauris, musée Magnelli, musée de la Céramique), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 42-43.

RACKHAM Bernard, *Catalogue of italian maiolica*, Volume I, Londres, PUB, 1940, p. 10-11.

RACKHAM Bernard, *Catalogue of italian maiolica*, Volume II, Londres, PUB, 1940, p. 9.

Sitographie :

Cartel du British Museum, consulté le 13 février 2020, URL :

https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1902-0424-1

Cartel du musée du Louvre, consulté le 13 février 2020, URL :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4519&langue=fr



Anonyme, *Pendule-lyre*, bois noirci, métal, bronze doré, vers 1820, 49,1 x 20,2 x 13,7 cm, inscription au dos sur le balancier : “19” et au dos sur le mécanisme : “1087 C...IC”, inv. 2014.0.313, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, D2

Cette pendule est en bois noir, à mouvement de Paris à échappement à ancre. Le balancier se trouve au-dessus du mouvement, il est doré ainsi que le cadran, finement gravé de motifs floraux. La pendule prend la forme d'une lyre, instrument de la Grèce antique créée selon la mythologie par le dieu Hermès. Sur les deux branches de la lyre viennent se placer deux cornes d'abondance sculptées en bronze dorées également. La pendule repose sur un socle dont la partie haute est elle aussi en bronze doré et décoré de motifs de feuillages. La lyre, ainsi que les cornes d'abondances, font échos aux motifs décoratifs néo-classiques, apparus sous le règne de Louis XVI. C'est également sous son règne qu'ont été créés les pendules-lyre dites squelettes, et qui ont eu énormément de succès jusqu'au règne de Charles X, sous la Restauration où les formes issues du néoclassicisme et du Premier Empire ont largement été réemployées. On peut citer des modèles très connus de cette époque comme la pendule lyre à quantième de Piolaine Michel-François en 1787.

Plusieurs témoignages évoquent une pendule-lyre dont Paul Adam aurait hérité de ses grands-parents et qui aurait été achetée à l'époque du Directoire (1795-1799)²⁸. Bien évidemment, cela ne veut pas dire que la pendule ayant appartenu à ses grands-parents soit celle-ci, dont nous datons les années de production, plus tardivement, vers 1820. Cette pendule-lyre est visible dans le cabinet de travail de l'auteur sur le cliché pris par le photographe Dornac en 1899 (vol. I - fig. 16).

La pendule est dans un état moyen, elle possède des éraflures, des marques d'usure ainsi que des manques sur le socle de face, ainsi qu'au niveau du bras droit de la lyre et de la corne d'abondance. Elle est actuellement présentée au public dans les salles du musée.

Bibliographie :

TARDY, *La pendule française : des origines à nos jours. 2ème Partie, Du Louis XVI à nos jours*, Paris, Tardy, 1969, [1ère éd. Tardy, Paris, 1949], p. 429-437.

²⁸ Marcel Batilliat, Paul Adam, Londres Forgotten Books, 2015 [1ère édition Paris, Bibliothèque internationale d'édition], p. 1.



Anonyme, *candélabre pique-cierge*, XVIIIe siècle, bois (chêne), 83 x 25,3 x 27,2 cm, inv. 2014.0.266, musée des Beaux-Arts d'Arras, don Paul Adam en 1926, D3

Ces deux piques-cierges en bois sculpté reposent chacun sur un socle circulaire, sur lequel se trouvent des volutes, qui reposent sur des piétements en forme de pattes. Ces formes sont un rappel du XVIIIe siècle et se rapprochent en particulier de la production sous la Régence (1715-1723). Cette paire de pique-cierge, électrifiée chez Paul Adam, est visible dans son bureau (vol. I - fig. 19), placée sur deux petites bibliothèques²⁹.

²⁹ Cette paire de candélabres qui n'a pu faire l'objet d'un constat d'état.

Bibliographie :

PAYNE Christopher Mackley, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Editions Monelle Hayot, 2018, p. 49-59.

Annexe

ées; ga-
vec les-
is, votre
esse fla-
oire aux
s boulev-
parfums.
ants, des
tout ve-
. Les lo-
ronds de
qui en
lard et
pinettes.
out cela:
ntua fê-

bibelo-
surchar-
ands de
ges où,
cachent
chenets
un jeune
mplaie
discours
Alsace à
toinette.
ibrables
marbré

lure que
irrévo-

onde du
vil fran-
Broglie

plus ori-
er sans
nts sont
mariage
ui est in-
catho-

vil, si le

généraliser à l'égard de la religion romaine! On nous aveugle déjà. Grâce! ne nous assourdissez pas!

SILHOUETTES D'ÉCRIVAINS



M. Paul ADAM

L'auteur de *L'Enfant d'Austerlitz*.

VO

La
porta
prési
Le
enter
a déc
proje
destin
et, à
deux
prou
ment
Vo
une l
à fair
Tsar

Por
étrang
extrac
de vo
public
bet, p
M. W
minis
nistr
J. Cai

Le
secon
sa ma
mer à
pressi
lui e
reçu
leur
manif
raux
Dar
reur
dent
sonne

Fig. 1 Leonetto Cappiello (1875-1942), « Silhouettes d'écrivains », *Figaro* du 25 mars 1902.



Fig. 2 Jacques-Émile Blanche (1861-1942), *Portrait de Paul Adam*, 1902, huile sur toile, 1,18 x 0,935 m, musée des Beaux-Arts d'Arras, dépôt du fonds national d'art contemporain, inv. D 927.1.