



Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la
préservation des biens culturels

53 | 2022

Goya peintre

Goya au Louvre, la formation de la collection des peintures

Goya in the Louvre: how the paintings were collected

Charlotte Chastel-Rousseau, Véronique Gerard Powell et Laetitia Perez



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/techne/10930>

DOI : [10.4000/techne.10930](https://doi.org/10.4000/techne.10930)

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 25 septembre 2022

Pagination : 46-57

ISBN : 978-2-11-152837-6

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Charlotte Chastel-Rousseau, Véronique Gerard Powell et Laetitia Perez, « Goya au Louvre, la formation de la collection des peintures », *Technè* [En ligne], 53 | 2022, mis en ligne le 25 septembre 2023, consulté le 08 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/techne/10930> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/techne.10930>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, *Portrait de Don Evaristo Pérez de Castro* dit aussi *Portrait d'un dessinateur*, vers 1806, huile sur toile, 99 x 68 cm, Paris, musée du Louvre (RF 1476), photographie de l'exposition *Goya*, Madrid, 1900, n° 99. © Archivo Moreno.

Charlotte Chastel-Rousseau
Véronique Gerard Powell
Laetitia Perez

Goya au Louvre, la formation de la collection des peintures

Goya in the Louvre: how the paintings were collected

Résumé. La formation de la collection des peintures de Goya au musée du Louvre, de 1865 à 2009, est retracée à travers l'évocation de personnalités remarquables, collectionneurs, conservateurs, marchands, artistes, couturiers et grands donateurs. Dans le troisième tiers du XIX^e siècle, alors que l'œuvre de Goya était de plus en plus représenté sur le marché de l'art parisien, le Louvre fit finalement peu d'acquisitions. Le legs Guillemardet permit certes de faire entrer en 1865 deux peintures, mais l'examen des archives révèle une succession d'occasions manquées pour le musée. Au tournant du siècle, la tendance s'inversa grâce à une politique d'achat plus volontariste. Mais c'est surtout la générosité de donateurs qui joua un rôle capital dans l'enrichissement progressif de la collection tout au long du XX^e siècle.

Mots-clés. Goya (Francisco de), peinture, musée du Louvre, acquisitions, collectionneurs, donateurs, conservateurs, portraits, nature morte, marché de l'art.

Abstract. This study traces how the Louvre Museum established its collection of Goya paintings from 1865 to 2009, through the stories of remarkable personalities, be they collectors, curators, dealers, artists, couturiers, or major donors. In the last third of the 19th century, when Goya's work was increasingly represented on the Parisian art market, the Louvre made few acquisitions in the end. The Guillemardet bequest did allow the entry of two paintings in 1865, but an examination of the archives reveals a succession of missed opportunities for the museum. At the turn of the century, this trend was reversed thanks to a more proactive purchasing policy. But it was above all the generosity of donors that played a crucial role in the gradual enrichment of the collection throughout the 20th century.

Keywords. Goya (Francisco de), painting, Louvre Museum, acquisitions, collectors, donors, curators, portraits, still life, art market.

En mémoire de Claudie Ressorit (1933-2021)

L'histoire de la formation de la collection des tableaux de Goya conservés au Louvre s'inscrit d'abord dans le contexte de la découverte progressive de son œuvre par les amateurs et les érudits. Il fut très vite connu comme le graveur des *Caprices* (1799) – dont l'ambassadeur Guillemardet et Vivant Denon possédaient un exemplaire – et des *Divertissements d'Espagne* gravés à Bordeaux en 1825¹. La collection de Louis-Philippe, présentée au Louvre dans l'éphémère Galerie espagnole (1838-1848) qui comptait onze tableaux attribués à Goya, des chefs-d'œuvre pour la plupart (fig. 1), contribua à faire découvrir sa peinture². Son œuvre peint ne commença pourtant à être vraiment étudié et collectionné en France qu'à partir des années 1860 ; plusieurs ventes de collections riches en peintures espagnoles eurent alors lieu à Paris³. La biographie de l'homme de lettres français Charles Yriarte,

publiée en 1867⁴, qui comprenait un catalogue de ses peintures, tout comme l'ouverture à Paris d'une boutique vendant les photographies prises par Jean Laurent au musée du Prado (1861 et 1866), à l'Académie royale de San Fernando (1867) et à la *Quinta del Sordo* (1874)⁵ participèrent à l'accélération de la diffusion de la peinture de Goya en France.

On remarque que l'entrée dans les collections publiques françaises de peintures de Goya, ou considérées alors comme telles, suivit logiquement cet essor. Elle concerna cependant moins alors le Louvre que les musées de province, ceux de Lille (trois peintures achetées en 1874-1875), de Castres (trois léguées en 1894 par Marcel Briguiboul), de Besançon (six léguées en 1896 par Jean Gigoux) et d'Agen (sept léguées en 1899 à la Ville d'Agen par le comte Damaze de Chaudordy), sans oublier le petit tableau donné en 1902 par le général de Beylié au musée de Grenoble. Au fil du XX^e siècle, les acquisitions se firent plus ponctuelles, le plus souvent encore rendues possibles par la générosité

Charlotte Chastel-Rousseau, conservatrice au département des Peintures, musée du Louvre (charlotte.chastel-rousseau@louvre.fr).

Véronique Gerard Powell, maître de conférences honoraire, Histoire de l'art, Sorbonne Université (vgerardpowell@gmail.com).

Laetitia Perez, documentaliste scientifique au département des Peintures, musée du Louvre (laetitia.perez@louvre.fr).



Fig. 2. La travée espagnole de la Grande Galerie du musée du Louvre en 1938.
© Musée du Louvre, Service de l'histoire du Louvre, fonds Aulanier/DR.

de collectionneurs, tant en province – le superbe legs de Bonnat au musée de Bayonne en 1922⁶ – qu'à Paris. C'est à travers l'évocation de ces personnalités remarquables, conservateurs, marchands, artistes, couturiers, collectionneurs et grands donateurs, que nous avons souhaité étudier la formation de la collection des peintures de Goya au musée du Louvre (fig. 2).

Les achats pour le Louvre, un bilan contrasté, 1865-1970

La formation de cette collection débuta en 1865 avec une œuvre magistrale, le *Portrait de Ferdinand Guillemardet* (MI 697), peint durant son ambassade à Madrid en 1798-1799, que son fils Louis légua alors au Louvre⁷. Il était accompagné d'une petite réplique (MI 698), aujourd'hui attribuée à l'entourage de Goya⁸, du portrait original de Mariana de Waldstein, neuvième marquise de Santa Cruz qui, lui, entra au musée un siècle plus tard. En 1869, l'important legs du Dr Louis La Caze au musée du Louvre comptait une toile d'inspiration picaresque, alors donnée à Goya, *Manolito Gazquez et le tonto de Coria* (MI 1224), provenant de la collection de Louis de Bourbon-Sicules⁹. Le tableau fut déposé à Bayonne dès 1872. Mais si l'on excepte Édouard Reynart,

directeur du musée des Beaux-Arts de Lille, qui négocia de superbes acquisitions dès 1874¹⁰, rares sont les conservateurs français qui eurent alors l'intuition de l'importance de l'œuvre peint de Goya dans l'histoire de l'art. L'examen des archives des acquisitions des musées de France révèle ainsi une succession d'occasions manquées pour le Louvre¹¹.

Œuvres refusées et tentatives d'acquisitions entre 1848 et 1970

Dès 1852, le célèbre baryton Paul-Bernard Barroilhet proposait au Louvre un premier tableau de Goya qu'il accompagnait de prétentions financières trop élevées pour le musée malgré l'intérêt, rapporté par le procès-verbal du conservatoire (1^{er} mai 1852), que montra le conservateur des peintures Frédéric Villot¹². Mentionnée uniquement comme « portrait de Goya », cette œuvre est difficile à identifier car le collectionneur possédait alors à la fois un *Autoportrait* et un portrait de jeune femme dit *Portrait de la Goicoechea*, probablement rapportés de son voyage en Espagne l'année précédente. Il les présenta aussi la même année, et sans succès, à l'exposition-vente qu'il organisa aux Galeries Bonne-Nouvelle¹³. Aujourd'hui considéré comme une œuvre d'atelier, l'*Autoportrait* (Smith College,



Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes, *Dinde plumée*, 1808-1812, huile sur toile, 44,8 x 62,4 cm, Munich, Neue Pinakothek (8575).
© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais.

Northampton) partit dès 1872 chez une collectionneuse nord-américaine ; le portrait de jeune femme, diversement identifié, maintenant classé comme « style de Goya », passa entre les mains de plusieurs grands amateurs d'art et marchands français, Paul Durand-Ruel notamment, puis nord-américains (Sarasota, The Ringling Museum of Art¹⁴).

En 1880, le comte d'Altamira, dont l'arrière-grand-père avait été un des premiers mécènes de Goya, proposa sans succès un autre portrait, probablement celui de l'architecte Ventura Rodríguez (Stockholm, National Museum¹⁵).

En 1900, le Conseil artistique du Louvre, suivant en cela l'avis conforme du conservateur Georges Lafenestre, refusa un legs, dont le procès-verbal ne précise pas l'auteur, qui comprenait une peinture hollandaise et « une oie plumée attribuée à Goya¹⁶ ». Il s'agit sans nul doute de la *Dinde plumée* (fig. 3 ; Munich, Neue Pinakothek), une des douze natures mortes peintes par Goya en 1808-1812 pour sa maison de campagne madrilène¹⁷. Une grande partie de la série, sinon l'ensemble, avait été achetée à Madrid en 1875 dans une entreprise conjointe menée par les ingénieurs Huyttens de Terbecq, père et fils, le critique d'art Zacharie Astruc et un certain Lambert ; la *Dinde plumée* et *Dorades sur une table* (Houston, Museum of Fine Arts) revinrent à Astruc¹⁸. Si, en marchand qu'il était, il vendit ce second tableau dès 1878, il est possible qu'il ait gardé toute sa vie la *Dinde plumée* et que ce soit lui qui ait souhaité faire ce legs au Louvre¹⁹. Astruc en avait compris toute l'importance comme en témoigne son jugement « Magnifique morceau du

maître, très rare dans son œuvre » sur une fiche manuscrite publiée par Bodo Vischer²⁰. Ce refus ne s'explique que par la mise à l'écart par les spécialistes du peintre à l'époque, Paul Lafond notamment²¹, de cette série de natures mortes si déroutante par rapport aux œuvres de Goya, portraits et scènes de genre, qui servaient alors de référence.

Les portraits étaient en effet ce que l'on recherchait le plus ardemment, notamment à la suite de l'engouement nouveau pour l'artiste causé par l'exposition madrilène de 1900 qui avait révélé la richesse des collections particulières espagnoles²². Ils étaient âprement disputés dans les salles de vente européennes, Paris en premier lieu. Deux d'entre eux échappèrent de peu au musée du Louvre. En mai 1908, l'avocat Paul-Arthur Chéramy mit en vente à Paris son extraordinaire collection qui comptait un *Portrait de Lola Jiménez* (fig. 4 ; musée Pouchkine, Moscou). Contre l'avis du conservateur Paul Leprieur, ce qui leur valut un rappel à l'ordre, les membres du Conseil artistique votèrent un crédit considérable de 70 000 francs, permettant au Louvre de « pousser le tableau » jusqu'à cette limite que franchit Simon Oppenheimer, courtier du collectionneur berlinois Otto

Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *Portrait de Lola Jiménez*, 1813, huile sur toile, 84 x 57 cm, Moscou, musée Pouchkine, photographie publiée dans le catalogue de la vente Chéramy, Paris, 5-7 mai 1908.
© Musée du Louvre, Service d'étude et de documentation des peintures/DR.



Gerstenberg²³. En 1912, même si le Louvre avait récemment acheté deux portraits de Goya, le Conseil voulut absolument acquérir le portrait de *Tomas Pérez de Estela* (1804) lors de la mise en vente à Berlin (20-22 février 1912) de l'ancienne collection d'Éduard Friedrich Weber devenue la Galerie Weber. Raymond Koechlin, président de la Société des amis du Louvre, membre du Conseil des Musées nationaux, se rendit même sur place, mais la priorité fut donnée à un musée allemand, la Hamburger Kunsthalle²⁴.

Enfin, beaucoup plus tard dans le siècle, une demande de préemption aurait pu faire entrer au Louvre l'une des plus belles tauromachies et l'une des grandes œuvres tardives de Goya, *La Corrida. Suerte de Vara*, peinte à Paris en juillet 1824 pour son ami Joaquín María Ferrer et conservée par sa descendance ; le tableau fut arrêté en douane le 11 février 1959, lorsque l'héritière de l'époque, María del Carmen marquise de Gándara, voulut l'emporter en Italie où elle vivait principalement. Les Musées nationaux exercèrent une demande de préemption, les conservateurs votèrent à l'unanimité l'achat de l'œuvre au prix déclaré en douane de 1 500 000 francs²⁵ et le Conseil artistique approuva (11 juin 1959)²⁶. Le musée dut finalement renoncer à cet achat qui tournait à l'incident diplomatique, même si Germain Bazin argumentait encore, en octobre 1960 : « les tauromachies de Goya ont eu une influence certaine sur celles de Manet et à ce titre, il serait intéressant d'en avoir un exemple au Louvre²⁷. » À la mort de la marquise en 1992, le tableau fut acheté par le Getty Museum (93.PA.1).

L'efficacité de Georges Lafenestre (1837-1919)

« Il occupe dans l'administration des Beaux-Arts un haut emploi où sa compétence est pour les artistes un précieux gage d'efficace sympathie²⁸. » Admiré par Verlaine pour ses talents de poète, Georges Lafenestre fit effectivement, parallèlement à ses travaux d'écriture dans la mouvance du Parnasse, une belle carrière au musée du Louvre, à l'École du Louvre puis au Collège de France. Passionné d'art italien et envoyé plusieurs fois en mission pour l'administration des Beaux-Arts en Allemagne, en Hollande et en Belgique, Lafenestre se distingua des autres conservateurs par son ardeur à acquérir de nouvelles pièces pour le musée. C'est cela qui le mena, même s'il n'avait pas d'intérêt particulier pour l'art espagnol, à jouer un rôle déterminant dans l'entrée de deux peintures majeures de Goya dans les collections du Louvre.

La première, *La Femme à l'éventail*, fut achetée en vente publique, lors de la dispersion en 1898 du musée privé fondé à Anvers par l'industriel belge Édouard Kums (mort en 1891)²⁹. Malgré la provenance remarquable de ce tableau magnifique, Durand-Ruel, qui l'avait acquis à la vente après décès d'Oudry (16-23 avril 1869), eut beaucoup de mal à le vendre, probablement à cause de son extraordinaire naturalisme. Il réussit finalement à le placer chez Kums³⁰. Selon son habitude, Lafenestre s'était déplacé à Anvers pour voir les tableaux mis en vente ; il signala au Comité consultatif un « *Portrait de femme* par Goya [...]



Fig. 5 a. Bartolomé Maura y Montaner d'après Goya, *Portrait de Gumersinda Goicoechea*, eau-forte publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1876. © DR.

désirable pour le Louvre » et parvint à l'acheter le 17 mai 1898 pour 29 000 francs hors frais³¹.

Alors même qu'il avait rejeté le legs de la nature morte proposé au Louvre en octobre 1900, Lafenestre défendit avec persévérance, quelques mois plus tard, l'acquisition d'un nouveau portrait. Une succession de procès-verbaux des séances du Conseil artistique semble prouver que, contrairement à ce qu'on a pensé³², le *Portrait d'un dessinateur* (fig. 1) se trouvait chez Durand-Ruel dès janvier 1901, avant même que le marchand n'ait été en Espagne. Même si le sujet du portrait n'est pas précisé, il s'agit certainement de ce tableau que son propriétaire, Don Manuel Soler y Alarcón, avait prêté à l'exposition madrilène de Goya en mai 1900 et qu'il dut, par un intermédiaire inconnu, faire parvenir à Durand-Ruel. Après un premier refus, le 6 janvier 1901³³, la proposition d'achat réapparut le 27 novembre 1902 pour être repoussée³⁴. Le tenace Lafenestre revint à la charge le 11 décembre 1902, vantant « les grands mérites du portrait de Goya, dont l'entrée au Louvre serait tout à fait souhaitable mais dont le prix demandé paraît exagéré ». Il fut alors décidé que l'on en offrirait « 28 au plus 30 000 francs » à Durand-Ruel³⁵. Le 29 janvier 1903, Lafenestre informa le Comité que le portrait avait « pu être acquis au prix voté par le conseil de



Fig. 5 b. Francisco de Goya y Lucientes, *La Femme à l'éventail*, vers 1806-1807, huile sur toile, 103 x 84,5 cm, Paris, musée du Louvre (RF 1132). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Tony Querrec.

30 000 francs ; un généreux anonyme ayant donné les 10 000 francs de différence entre cette somme et le prix de 40 000 exigé par M. Durand-Ruel³⁶ ».

Lafenestre avait donc réussi à faire entrer dans les collections nationales deux portraits de très belle qualité, mais dont l'identité n'était pas assurée. Elle a depuis été régulièrement discutée. Pour *La Femme à l'éventail*, nous rejoignons l'identification avancée par Xavier de Salas qui, s'appuyant notamment sur un portrait dessiné datant de 1805, y reconnaît la belle-fille de Goya, Gumersinda Goicoechea (fig. 5 a-b), probablement alors qu'elle était enceinte de Javier, le fils de Goya, ou juste après la naissance de leur enfant, soit vers 1806-1807³⁷. Quant au *Portrait d'un dessinateur*, nous proposons de revenir à son identification comme un portrait de jeunesse de Don Evaristo Pérez de Castro³⁸.

52

*Charles Sterling (1901-1991) ou l'intuition de la
« portée poétique et historique » de la nature morte*

Près de quarante ans après avoir refusé la *Dinde plumée*, le Louvre finit par acquérir l'une des natures mortes de la série peinte par Goya pour sa maison de campagne, *Nature morte à la tête de mouton* (RF 1937-120) (fig. 6)³⁹. Il fallut pour cela la vision de Charles Sterling, conservateur du département des Peintures, qui deviendra le premier historien de la nature morte comme genre autonome, pour déceler toute sa « portée poétique et historique⁴⁰ ». Il la choisit parmi au moins quatre toiles de la série que Paul Rosenberg avait fait entrer dans sa galerie après le décès en 1933 de leur propriétaire, le couturier Stanislas O'Rossen⁴¹. Comme l'avaient fait avant lui plusieurs marchands d'art moderne, Vollard ou Kahnweiler,



Fig. 6. Francisco de Goya y Lucientes, *Nature morte à la tête de mouton*, 1808-1812, huile sur toile, 44,7 x 62,2 cm, Paris, musée du Louvre (RF 1937-120). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Thierry Ollivier.

Rosenberg, infatigable promoteur depuis 1910 des artistes impressionnistes et modernes, n'hésita donc pas à prendre des œuvres de Goya⁴². En décembre 1937, pour 200 000 francs, le Louvre acquit la plus impressionnante d'entre elles⁴³. Sterling concéda que la toile pouvait « faire peur à un amateur » confronté à un sujet à la fois trivial et morbide, mais argumenta qu'un musée se devait de « l'acquérir pour son exceptionnelle valeur artistique⁴⁴ ». Les variations cubistes et écorchées, méditations intimes sur les désastres de la guerre que la composition de Goya inspira à Picasso dès octobre 1939, ne feront que conforter sa place d'exception dans l'histoire de la peinture⁴⁵.

Au xx^e siècle, la générosité des grands donateurs

Au long du xx^e siècle, la générosité de donateurs comme Paul Cosson, Carlos de Beistegui, David David-Weill ou plus récemment Pierre Bergé joua un rôle capital dans l'enrichissement progressif de la représentation de Goya au sein de la collection de peintures du Louvre.

Paul Cosson (1850-1926)

Paul Henri Charles Cosson, avocat à la Cour d'appel de Paris, devint en 1914 administrateur de la Société des amis du Louvre, alors présidée par Raymond Koechlin. Dans ses mémoires, Koechlin précise que Cosson butinait « chez les marchands et dans les ventes au gré d'une fantaisie et d'un goût toujours en éveil⁴⁶ ». C'est bien la diversité de ses goûts artistiques qui caracté-

térise cet amateur d'art et peintre de paysages. Dans son hôtel du 5 avenue de Friedland à Paris, il possédait des tableaux de l'École nordique, anglaise, allemande, italienne ou espagnole, des dessins et des estampes, ainsi que de nombreux objets d'art. Il légua l'ensemble de sa collection à l'État français en 1926. Extrêmement généreux, Paul Cosson laissa aux conservateurs le soin de choisir les œuvres « ayant un caractère artistique quelconque⁴⁷ ».

Ses premiers achats documentés datent de 1882 à l'hôtel Drouot où il se rendait régulièrement en tenant un livre de compte⁴⁸. Au sein de cette collection, l'École espagnole était relativement bien représentée : on remarque, à côté de l'*Autoportrait* de Luis Mélendez (musée du Louvre, RF 2537), chef-d'œuvre acheté à la vente après décès de Paul Mantz (10 mai 1895), et de deux œuvres contemporaines d'Ignacio Zuloaga⁴⁹, un intérêt certain pour Goya dont il avait acquis deux dessins et deux peintures : *La Toilette* (musée du Louvre, RF 2542, copie libre du

Caprice 29, aujourd'hui attribué à Eugenio Lucas Velázquez), acheté en vente publique en 1905⁵⁰, et un *Portrait présumé du fils de l'artiste* (musée du Louvre, RF 2539, dépôt au musée Goya de Castres⁵¹). Ce dernier tableau provenait de la collection du sculpteur et marchand espagnol Lorenzo Rosselló qui l'avait peut-être obtenu à Paris où il vivait depuis 1893. Il l'avait placé, avec plusieurs œuvres lui appartenant, dans la vente (11 juillet 1900), qu'il avait été chargé d'organiser à Paris, d'objets ayant appartenu à son compatriote majorquin feu le cardinal Despuig (1745-1813), où Cosson l'acquiesça pour 600 francs⁵². Il apparut bien vite qu'il s'agissait en fait d'une copie ancienne du portrait que fit Goya, en 1827, de son petit-fils Mariano. L'original était à l'époque à Séville et il se trouve aujourd'hui au Meadows Museum de Dallas.

Carlos de Beistegui (1863-1953)

Fin connaisseur de peinture, Carlos de Beistegui naquit au Mexique dans une famille d'origine basque et arriva en France à l'âge de 13 ans. Il hérita de ses parents une fortune importante, constituée par l'exploitation de mines d'argent, qui lui permit de rassembler une collection de premier ordre dès le début des années 1890⁵³. L'histoire de cette collection révèle un intérêt de plus en plus marqué pour les portraits, principalement de l'École française mais pas uniquement, ainsi que la volonté d'acheter exclusivement des œuvres de très haute qualité et en parfait état de conservation, quitte à déployer des trésors de patience et à payer le prix fort pour de grands chefs-d'œuvre. Posséder un exceptionnel portrait de Goya, si apprécié en France en ce début de xx^e siècle, devait donc être l'une de ses ambitions, même s'il ne s'intéressait guère à la peinture espagnole ancienne. Il s'adressait principalement aux marchands parisiens pour constituer sa collection, mais ces derniers ne pouvaient lui offrir que des portraits de dimensions moyennes, le plus souvent à mi-corps. Il est possible qu'il ait eu connaissance des éloges enthousiastes, comme ceux de Ricardo de los Ríos, que le portrait en pied de l'aristocrate marquise de la Solana avait suscités lors de l'exposition monographique de 1900⁵⁴ ; peut-être avait-il même pu visiter l'exposition à la faveur de l'un de ses fréquents voyages à Madrid ? Dérogeant à son habitude, Beistegui se décida finalement à aller sur place pour tenter de l'acquiescer et se rendit en juillet 1908 chez José María Solano y Eulate, quatrième marquis del Socorro et arrière-petit-fils du modèle. Quelques semaines plus tard, il écrivit à Gaston Brière, conservateur au château de Versailles : « Je suis allé à Madrid. J'ai enfin vu le fameux portrait de femme de Goya, qui est d'une beauté et d'une qualité exceptionnelle, quoique le modèle ne soit pas joli. J'ai vu tous les tableaux de ce peintre, et pour moi ce portrait en question est certainement un des meilleurs du Maître. Comme vous devez le supposer, j'ai fait tout mon possible pour l'acheter, mais le propriétaire ne veut s'en défaire, à aucun prix, ce portrait étant celui de sa grand-mère [*sic, en fait son arrière-grand-mère*]. Il n'y a donc malheureusement rien à faire⁵⁵. » Quatre ans



Fig. 7. Francisco de Goya y Lucientes, *Portrait de la comtesse del Carpio, marquise de la Solana*, vers 1794-1795, huile sur toile, 181 x 122 cm, Paris, musée du Louvre (RF 1942-23), photographie de l'exposition *Goya*, Madrid, 1900, n° 91. © Archivo Moreno.

plus tard, après la mort du marquis en 1912, Beistegui parvint finalement à acquiescer le tableau tant convoité auprès des héritiers pour la somme de 500 000 francs or, par l'intermédiaire de Raimundo de Madrazo y Garreta, peintre espagnol installé à Versailles. Proche du Louvre, Beistegui prit de premières dispositions testamentaires en faveur du musée dès 1929. En février 1939, Paul Jamot, conservateur retraité du département des Peintures, souhaita lui faire acheter un portrait en buste de femme par Goya se trouvant alors aux États-Unis et proposé à la vente par Georges Wildenstein. Ce tableau, que Jamot qualifia de chef-d'œuvre bien qu'il n'ait pu en admirer qu'une photographie, a été identifié comme celui de Doña Antonia Zárate. Ce projet ne vit malheureusement pas le jour et le tableau fut donné au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg par le philanthrope Armand Hammer en 1972⁵⁶. C'est finalement pendant la Seconde Guerre mondiale que Carlos de Beistegui décida de céder vingt-et-une peintures de sa collection à l'État français, sous réserve d'usufruit⁵⁷. Premier grand portrait féminin en pied de Goya à entrer au Louvre, la *Marquise de la Solana* (fig. 7) est exposée depuis 1953 dans une salle dédiée à la collection Beistegui, rendant hommage aux côtés des tableaux de Jacques Louis David, à l'immense talent du portraitiste de la cour d'Espagne.

David David-Weill (1871-1952)

« Le goût et l'élégance, l'esprit de choix et même la prédilection rigoureusement exclusive, qui ont présidé à la composition de cette collection, lui donnent un cachet rare⁵⁸. » C'est ainsi que l'écrivain Charles Morice décrit la collection de David-Weill dès 1907, près de cinquante ans avant la mort de ce grand collectionneur qui fut aussi l'un des plus remarquables financiers du xx^e siècle. David David-Weill – nom qu'il adopta en 1929 – fit en effet carrière à la tête de la banque Lazard cofondée par son père Alexandre Weill. Passionné d'art dès son plus jeune âge, il rassembla rapidement dans son hôtel particulier de Neuilly-sur-Seine une collection éclectique qui comptait des peintures, des sculptures, mais également des objets d'art de toutes provenances (fig. 8)⁵⁹. Philanthrope et mécène, David David-Weill joua un rôle éminent dans le développement des musées français par son soutien financier à l'acquisition d'œuvres d'art et sa généreuse politique de donation⁶⁰. Sa première acquisition d'une œuvre de Goya fut, certainement entre 1908 et 1911, celle du grand portrait en pied de *Mariana de Waldstein, neuvième marquise de Santa Cruz*, qui avait appartenu à l'industriel Camille Groult jusqu'à son décès en 1908⁶¹.

Essentiellement connu pour sa personnalité flamboyante et sa superbe galerie de tableaux riche en peintures du

xviii^e siècle des Écoles française et anglaise⁶², Groult était en fait également un ardent collectionneur d'œuvres de Goya, notamment de ses portraits féminins. Il possédait, à sa mort, treize tableaux attribués au peintre espagnol dont une demi-douzaine – notamment le *Portrait d'Uriarte* (Strasbourg, musée des Beaux-Arts) – sont aujourd'hui considérés autographes⁶³. Le portrait de la marquise de Santa Cruz, qu'il acquit entre 1885 et 1901 d'une collectionneuse anonyme, peut-être l'actrice Irma Crosnier⁶⁴, venait du banquier espagnol Gaspar Remisa⁶⁵. La preuve que Groult le conserva jusqu'à sa mort est qu'on le reconnaît sur la photographie du salon « Boucher », publiée dans le reportage que *l'Illustration* consacra à sa collection (fig. 9)⁶⁶ aussitôt après son décès. Gabriel Henriot a cependant raison de noter dans son catalogue de la collection publié en 1926 que le tableau avait été « cédé à M. Haro en échange des *Amants endormis* de Watteau⁶⁷ ». Mais ce fut madame Groult et non son mari qui lui céda : le portrait de la marquise n'apparaît nulle part dans l'inventaire très détaillé, avec les dimensions, pièce par pièce, du millier de peintures que le marchand expert Henri Haro dressa pour régler les questions d'assurance alors que l'on y reconnaît les autres toiles du salon Boucher⁶⁸. Un autre élément de cet inventaire laisse comprendre que madame Haro appréciait particulièrement Watteau. Reste à établir la date d'acquisition du tableau par David-Weill, probablement antérieure au décès de Haro en 1911.



Fig. 8. Salon de peintures dans l'hôtel particulier de David David-Weill à Neuilly-sur-Seine en 1926, photographie publiée dans Henriot, 1926. © DR.



Fig. 9. Braun, Clément et Cie, Salon Boucher de l'hôtel particulier de Camille Groult, avenue Malakoff à Paris, photographie publiée dans Flament, 1908. © DR.

Si la *Course de taureaux* (Metropolitan Museum, New York) qu'il vit chez le marchand Gimpel le 28 septembre 1920 ne l'intéressa guère⁶⁹, David-Weill acquit le 16 janvier 1926, par l'intermédiaire du marchand parisien Hector-Gustave Brame, Les *Dorades* (Houston, Museum of Fine Arts), la seconde nature morte de la série peinte par Goya qu'Astruc avait rapportée en 1875 et vendue en 1878⁷⁰. Ces deux chefs-d'œuvre de Goya demeurèrent longtemps dans la collection familiale⁷¹. En 1976, le *Portrait de la marquise de Santa Cruz* entra par dation dans les collections nationales en paiement des droits de succession après la mort de Pierre David-Weill en 1975. Ce dispositif fiscal, conçu pour favoriser la conservation du patrimoine artistique en France, en vigueur depuis la loi n° 68-1251 du 31 décembre 1968, permit ainsi de faire entrer au musée du Louvre un deuxième portrait féminin en pied de Goya.

Yves Saint Laurent (1936-2008) et Pierre Bergé (1930-2017)

L'histoire de la mode au xx^e siècle fut ponctuée d'inspiration espagnole, sous l'influence notamment de l'Espagnol Cristóbal Balenciaga⁷². De nombreux couturiers français s'inspirèrent de l'œuvre de Goya afin d'élaborer de nouvelles pièces ; un parfum à son nom fut même lancé par la maison de couture Paquin en 1942⁷³. Sans doute saisi par son sens du détail (dentelles, nœuds de ruban, souliers raffinés et éventails) et sa capacité à reproduire, grâce à une maîtrise parfaite de l'art de peindre à l'huile, le chatoiement et le bouffant des étoffes, plusieurs d'entre eux ont collectionné ses peintures, à commencer par Stanislas O'Rossen (1864-1933) et Jacques Doucet (1853-1929). Doucet, l'un des plus célèbres couturiers de la Belle Époque, avait réuni non seulement une importante collection d'estampes de Goya, léguée avec sa bibliothèque à l'Université de Paris (aujourd'hui à

l'INHA), mais aussi deux portraits à mi-corps du duc et de la duchesse d'Albe (Art Institute, Chicago et coll. part.⁷⁴).

Yves Saint Laurent était déjà un jeune couturier à succès lorsqu'il rencontra Pierre Bergé en février 1958. Ensemble, ils fondèrent la maison Yves Saint Laurent en 1961 et rassemblèrent un ensemble impressionnant de 733 œuvres d'art dont un unique portrait de Goya, seul peintre espagnol d'art ancien représenté dans la collection. Dans la préface du catalogue de l'exposition *Jacques Doucet-Yves Saint Laurent*, Bergé écrit que Doucet fut pour eux un « exemple⁷⁵ ». Éclectique et mythique, leur collection était déployée au sein de leurs appartements jusqu'au décès de Saint Laurent en 2008⁷⁶. Acheté par Pierre Bergé en 1980 pour Yves Saint Laurent, le *Portrait de Don Luis María de Cistué y Martínez* (musée du Louvre, RF 2009-5) occupait une place d'honneur sur un chevalet au centre de leur salon du 55 rue de Babylone. Yves Saint Laurent émerveillé confiera « qu'il avait failli s'évanouir lorsqu'il avait découvert dans son salon le portrait de ce garçonnet en pied⁷⁷ ». Le portrait, transmis à la descendance du modèle après son décès en 1842⁷⁸, avait été acheté par l'homme d'affaires nord-américain John Davison Rockefeller en 1929 par l'intermédiaire de la galerie Duveen Brothers, et il resta dans la

famille jusqu'à son achat par Bergé en 1980. Yves Saint Laurent s'est inspiré à plusieurs reprises de l'œuvre de Goya, et notamment de ses gravures, afin de créer des vêtements, parmi lesquels plusieurs robes, ou encore un costume de torero de la collection automne-hiver 1979⁷⁹. Ce portrait lui aurait inspiré une robe du soir fourreau de velours noir, avec nœud de satin « rose Paris », modèle créé pour la collection automne hiver 1983-1984. Le tableau fut donné au Louvre par Pierre Bergé en 2009, en mémoire d'Yves Saint Laurent.

Le 30 juin 1824, un mois à peine après avoir reçu la permission de sortir d'Espagne, Francisco Goya arrivait à Paris. Il y demeura tout l'été, inconnu du milieu artistique parisien, s'occupant, selon les rapports de police, à visiter les monuments⁸⁰. Son statut d'étranger sinon d'artiste lui facilitait l'accès au musée du Louvre proche de son logement. En l'absence de témoignage écrit, on ne peut qu'imaginer ce que put ressentir ce grand artiste, sevré pendant tant d'années de toute nouvelle culture artistique, devant la richesse et la diversité de ce musée et du Salon de 1824. Près de deux cents ans plus tard, ce même musée abrite une des plus belles collections publiques de son œuvre peint, dessiné et gravé.

Notes

1. Cat. Exp. Paris, 2008, p. 93. La Bibliothèque royale (aujourd'hui BnF) a acquis l'exemplaire de Vivant Denon dans sa vente après décès, Paris, 12 février 1827 (Lugt 11353).

2. Baticle, Marinas, 1981, p. 81-90 et 271-273 ; voir Cat. Exp. Agen, 2019-2020, p. 210-214.

3. Ventes Salamanca, 3-6 juin 1867 (Lugt 29861) et 25-26 janvier 1875 (Lugt 31013), Pereire, 30 janvier 1868 (Lugt 30187), Oudry 16 avril 1869 (Lugt 30978), Edwards [Durand-Ruel], 7 mars 1870 (Lugt 31807).

4. Yriarte, 1867. Le livre, publié à la fois dans une édition courante et dans une édition de luxe, contient quelques gravures d'œuvres de Goya.

5. Cristini, 2011, § 17.

6. Le legs du peintre Léon Bonnat aux Musées nationaux, avec dépôt au musée de Bayonne, compte notamment un *Autoportrait* de Goya venant de la collection Louis-Philippe (Cat. Exp. Agen, 2019-2020, p. 214, 217) et le *Portrait du X^e duc d'Osuna* qu'il acquit à la vente de la collection Osuna à Madrid en 1896.

7. Baticle dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 289-290.

8. Cat. Exp. Autun, 2014, p. 77 : G. Kientz propose sans certitude une attribution au miniaturiste Guillermo Ducker.

9. Acquis par La Caze en vente publique, Paris, Drouot, vente Horsin Déon, 17 février 1868, n° 69 (Lugt 30231) ; inventaire après décès de Louis La Caze, 11 octobre 1869, n° 149 comme Goya, copie consultable au Service d'étude et de documentation des peintures du musée du Louvre.

10. Bregon de Lavernée dans Cat. Exp. Lille-Philadelphie, 1998-1999, p. 97-98, 236-245 ; Dujardin dans Cat. Exp. Lille, 2021-2022, p. 163.

11. La date de 1970 est celle du dernier achat par le Louvre d'une peinture considérée comme étant de Goya, aujourd'hui donnée à l'entourage du maître : *Le Mariage inégal* (RF 1970-33) acquis de M. et Mme Sauvaigo, marchands d'art à Nice. (Archives nationales)

12. AN (Archives nationales), 20150157/11, Procès-verbaux du Conservatoire, séance du 1^{er} mai 1852, p. 52.

13. *Explication des ouvrages de peinture, de la collection P. Barroilhet exposés aux galeries Bonne-Nouvelle*, cinquième exposition, Paris, 1852, p. 9-10, n° 28, 29. « La Goicoechea » fait allusion à la belle-fille de Goya, Gumersinda Goicoechea, qui n'est pas le modèle de ce portrait.

14. Gerard Powell, 2020, p. 134 ; Brilliant, 2017, p. 363-364.

15. AN 20150157/24, Procès-verbaux du Conservatoire, séance du 18 mars 1880, p. 76-77. Le procès-verbal mentionne des « marquis d'Altamira », titre alors éteint. Il ne pouvait pas s'agir d'un portrait d'un membre de la famille. Sur Ventura Rodríguez dans leur collection à cette époque, voir Salomon, 2014, note 14, p. 48.

16. AN, 20150157/34, Procès-verbaux du Conservatoire, séance du 24 octobre 1900, p. 96.

17. Pour une vision d'ensemble de cette série, voir Maurer dans Cat. Exp. Madrid, 2008, p. 240-247.

18. Vischer, 2005, p. 25-27. Le fait que ces deux natures mortes soient citées dans une présentation générale de la collection Terbecq (*Galerie de M. Le comte Huytens de*

Terbecq [...], Paris, 1877, p. 13-14) doit correspondre à un accord temporaire entre les deux hommes car Astruc vendit les *Dorades* en 1878 et la *Dinde plumée* n'apparaît pas dans le catalogue de la vente après décès de Terbecq en 1882.

19. L'apparition du tableau sur le marché deux ans après sa mort en 1907 était cette hypothèse.

20. Note manuscrite de Zaccharie Astruc, Paris, Documentation du musée d'Orsay, Ms 420 (10)1 fol. 7, publié dans Vischer, 2005, p. 26.

21. Lafond, 1902 ; Lafond, 1910. Sur Lafond, voir Jimeno, 2014 ; Viñaza, 1887, et Loga, 1903, ne les mentionnent pas non plus.

22. Cat. Exp. Madrid, 1900.

23. AN, 20150157/36, Procès-verbaux du Comité consultatif, séance du 30 avril 1908. L'exemplaire du catalogue de la vente Chéramy, Paris, 5-7 mai 1908 (Lugt 66513), conservé à la BnF, disponible sur Gallica, comporte deux annotations manuscrites « poussé par le Louvre » et « 73 000 francs, Simon Oppenheimer pour l'Allemagne ». Sur le sort du tableau, Scharf *et al.*, 2012, II, n° 445 p. 75.

24. AN, 20150157/112, séance du 4 mars 1912, p. 38. Le Louvre avait en réserve une somme qui était supérieure aux 76 000 deutschemarks payés par Hambourg.

25. AN, 20150157/80, Procès-verbaux du Comité consultatif, séance du 4 juin 1959, p. 142.

26. AN, 20150157/130, Procès-verbaux du Conseil artistique, séance du 1^{er} juin 1959, p. 233.

27. AN, 20150157/80, Procès-verbaux du Comité consultatif, séance du 10 octobre 1960, p. 267-268.

28. Verlaine (1892), 1901, p. 448.
29. Catalogue vente après décès Édouard Kums, Anvers, 17 et 18 mai 1898 (Lugt 56332), n° 142 p. 151.
30. Baticle dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 295-296 ; Gerard Powell, 2020, p. 134, 136-137. La date d'acquisition par Kums est inconnue.
31. AN, Archives des Musées nationaux, Procès-verbaux du conservatoire 1898-1899, séance du 26 mai 1898.
32. Gerard Powell, 2020, p. 137.
33. AN, 20150157/111, séance du 6 janvier 1901, p. 170.
34. AN, 20150157/34, séance du 27 novembre 1902, p. 281.
35. *Ibid.*, p. 282.
36. AN, 20150157/35, séance du 29 janvier, p. 9 : le complément de 10 000 francs provenait en fait très certainement des arrérages du legs de Paul Auguste François Bareiller (†1887).
37. Salas, 1962, p. 106.
38. Bien que cette identification ait été discutée, notamment par J. Baticle (dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 295-296), nous suivons l'avis de Glendinning qui ne voyait aucune raison d'en douter, puisque le modèle avait été identifié par l'un de ses fils, vraisemblablement le peintre Pedro Pérez de Castro lors de l'exposition de 1900 ; voir Glendinning dans Cat. Exp. Madrid, 1988, p. 72-73.
39. Ressort dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 298-300.
40. Note de Charles Sterling à René Huyghe, non datée (1937 ?), musée du Louvre, Service d'étude et de documentation.
41. Le tailleur-couturier Pierre Orossen, dit Stanislas O'Rossen, avait débuté sa carrière à Madrid où sa clientèle lui donna accès à de nombreuses collections particulières. Sa collection personnelle, qui comptait treize œuvres données à Goya, était divisée entre ses salons place Vendôme, son hôtel particulier square Pétrarque à Paris et sa demeure de Biarritz. L. Perez prépare une étude sur ce collectionneur méconnu.
42. On sait que *Tranches de saumon et Nature morte avec bouteilles, fruits et pain* (les deux, Sammlung Oskar Reinhart « am Römerhotz », Winthertur) et *Canard aux ailes étendues* (Fondation Bührle, Zurich) s'y trouvaient. Il est très probable que s'y trouvaient aussi *Bécasses* (Meadows Museum) et *Lièvres morts* (coll. part.) qui, comme le *Canard [...]*, étaient chez Wildenstein New York en 1948. Voir Mayer, 1923, p. 240 ; Vischer dans Reinhard-Felice (dir.), 2003, p. 157-158.
43. AN, Archives des Musées nationaux, Procès-verbaux du Comité consultatif, 7 janvier 1937 -11 juillet 1939, séance du 2 décembre 1937, p. 86.
44. Note de Charles Sterling, voir note 40.
45. Chastel-Rousseau dans Cat. Exp. Lens, 2021-2022, p. 410-411.
46. Koechlin, 1930, p. 38.
47. Voir boîte Paul Cosson SED (Service d'Étude et de Documentation, département des Peintures), 25 août 1927, codicille du 14 juillet 1909. 25 août 1927, codicille du 14 juillet 1909.
48. Long, 2007, p. 94.
49. *L'Anachorète*, peint en 1907 à Ségovie, Paris, musée d'Orsay (JdeP 418) ; *Le Palais archiépiscopal de Tarazona*, Paris, Centre Pompidou, MNAM (JdeP 417 P).
50. Ressort et Ros dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 318-320.
51. Ressort et Ros dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 377.
52. La date de réalisation de l'original empêche que ce tableau provienne de la collection Despuig. Sur Rosselló, voir Cantarellas Camps, 2014.
53. Chastel-Rousseau, 2020 ; Fullias, 2021.
54. Ríos de los, 1900, p. 287.
55. BCMN (Bibliothèque centrale des musées nationaux), Ms 316(1), fol. 94, 29 août 1908.
56. Salmon, 2017, p. 88 et note 806 p. 442 où est proposée cette identification très convaincante. Nous remercions l'auteur de nous avoir signalé cette démarche de Jamot.
57. Le 5 novembre 1942, un acte de donation à la Réunion des musées nationaux de la nue-propriété de ces peintures et de l'usufruit au décès du donateur fut signé chez le notaire, puis entériné par l'arrêté portant acceptation de cette donation le 27 octobre 1943.
58. Morice, 1907, p. 227.
59. Callu, 2016.
60. Cat. Exp. Paris, 1953 ; Alcouffe dans Cat. Exp. Paris, 1989, p. 183 [https://madparis.fr/david-david-weill-1871-1952-collectionneur-et-vice-president-de-l-ucad-1186].
61. Baticle dans Gerard Powell *et al.*, 2002, p. 304-307. Le Louvre possédait depuis 1865 une petite réplique ayant appartenu à Ferdinand Guillemardet.
62. Stasi, 2013, p. 9-10.
63. Ce sujet est développé dans C. Ressort (†) et V. Gerard Powell, *Les maîtres de la peinture espagnole en France de l'Empire à la Première Guerre mondiale : spoliateurs, collectionneurs et marchands* (parution prévue en 2022-2023).
64. Dans la notice qu'Henriot consacre au tableau dans son catalogue de la collection de David-Weill, il est clair que le passage dans la collection Crosnier est antérieur à l'achat par Groult. Le tableau ayant figuré en 1885 à l'exposition des Orphelins d'Alsace comme appartenant à Mme X, il est possible qu'il s'agisse de l'actrice Irma Crosnier (1820-1907). Voir Henriot, 1926, p. 161-163.
65. Ses descendants vendirent une partie de la collection à Paris le 20 mars 1883. La mention souvent répétée du passage de ce tableau dans la collection de la reine Isabelle II d'Espagne est sans fondement.
66. Flament, 1908.
67. Henriot, 1926, p. 161-163.
68. INHA, archives Haro, carton 132, publié par Lonchampt, 2013, t. II, p. 75-92. Le document n'est ni daté ni complet, mais il couvre tous les tableaux de l'hôtel en 1908.
69. Gimpel, 2011 [1963], p. 227, précise que Weill resta muet devant ce tableau. Il en donne la provenance (collections Salamanca, Arthur Veil-Picart) qui ne peut correspondre qu'à *Corrida : arène divisée* (Metropolitan Museum) à propos duquel il écrit plus loin (p. 450) qu'il l'a vendu en 1911 à l'Américain Leonard Thomas. Il est possible que ce dernier lui ait à nouveau confié le tableau avant de réussir à le vendre en 1922 au Metropolitan Museum of Art.
70. Bareau-Wilson dans Cat. Exp. Paris-New York, 2002-2003, n° 8, p. 413.
71. La *Nature morte avec dorades* fut vendue en 1994 par l'intermédiaire d'un marchand parisien au musée de Houston.
72. Cat. Exp. Madrid, 2019.
73. Meyer-Stabley, 2013, s.p.
74. Les marchands parisiens Bousso et Valadon acquirent ces deux tableaux en 1904 de plusieurs membres de la famille Medina Sidonia pour 14 500 francs (Getty Provenance Index, Goupil Stock Book 15, page 124, Row 1, Stock n° 28243. (consulté le 10/10/2021) et les revendirent 54 000 francs à Jacques Doucet le 11 octobre 1905. Doucet les vendit à Knoedler en 1912 chez qui l'Américain Charles Deering les acquit.
75. Cat. Exp. Paris, 2015, p. 7.
76. La collection fut vendue en 2009 : *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, Christie's Paris, 23-25 février 2009.
77. Cat. Exp. Paris, 2015, p. 132.
78. En 1928, il est prêt pour une exposition à Saragosse par Teótimo de Cistué y Escudero, 5^e baron de la Menglana : Cat. Exp. Saragosse, 1928, n° 21.
79. Voir Cat. Exp. La Corogne, 2008, p. 90-102.
80. Baticle, 1992, p. 461-462 ; Tomlinson, 2020, p. 290-291.

Bibliographie sélective

- Baticle, 1992 ; Baticle, Marinas, 1981 ; Brilliant, 2017 ; Callu, 2016 ; Cantarellas Camps, 2014 ; Cat. Exp. Agen, 2019-2020, Cat. Exp. Arles, 1990 ; Cat. Exp. Autun, 2014 ; Cat. Exp. Bordeaux, 1951 ; Cat. Exp. La Corogne, 2008 ; Cat. Exp. Lens, 2021-2022 ; Cat. Exp. Lille, 2021-2022 ; Cat. Exp. Lille-Philadelphie, 1998-1999 ; Cat. Exp. Madrid, 1900 ; Cat. Exp. Madrid, 1988 ; Cat. Exp. Madrid, 2019 ; Cat. Exp. Paris, 1953 ; Cat. Exp. Paris, 1987 ; Cat. Exp. Paris, 1989 ; Cat. Exp. Paris, 1992 ; Cat. Exp. Paris, 2008 ; Cat. Exp. Paris, 2015 ; Cat. Exp. Paris-New York, 2002-2003 ; Cat. Exp. Saragosse, 1928 ; Chastel-Rousseau, 2020 ; Cristini, 2011 ; De los Ríos, 1900 ; Feliciano, 1995 ; Flament, 1908 ; Fullias, 2021 ; Gerard Powell, 2020 ; Gerard Powell *et al.*, 2002 ; Gimpel, 2011 [1963] ; Henriot, 1926 ; Jimeno, 2014 ; Koechlin, 1930 ; Lafond P., 1902 ; Lafond, 1910 ; Loga, 1921 [1903] ; Lonchampt, 2013 ; Long, 2007 ; Matheron, 1858 ; Mayer, 1923 ; Meyer-Stabley, 2013 ; Morice, 1907 ; Pita Andrade, 2008 ; Reinhard-Felice (dir.), 2003 ; Salas, 1962 ; Salmon, 2017 ; Salomon, 2014 ; Scharf *et al.*, 2012 ; Ségoillot, 1866 ; Stasi, 2013 ; Tomlinson, 2020 ; Verlaine, 1892 ; Viñaza, 1887 ; Vischer, 2005 ; Yriarte, 1867.