Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 9 (2015)

Artikel: James de Pourtalès : collectionneur de tableaux contemporains
Autor: Langer, Laurent
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872119

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Laurent Langer

James de Pourtalès

Collectionneur de tableaux contemporains

Un amateur d'art neuchâtelois à Paris

James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776–1855), qui naît à Neuchâtel et s'installe à Paris au début du XIXe siècle, compte parmi les collectionneurs les plus importants et les plus fortunés de la capitale française[1]. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, il réunit dans son hôtel particulier néorenaissance situé dans le quartier de la Nouvelle Athènes une célèbre collection à tendance universaliste[2].

L'amateur d'art (fig. 1) doit sa fortune considérable à son père, Jacques-Louis de Pourtalès, financier et marchand huguenot installé dans la Principauté de Neuchâtel, qui amasse entre la fin du XVIIIe et les premières années du XIXe siècle une richesse si considérable qu'on le surnomme «le roi Pourtalès». James de Pourtalès participe de la nouvelle élite culturelle qui s'impose au XIXe siècle: créé comte par Frédéric-Guillaume III de Prusse en 1814 et nommé son chambellan cinq ans plus tard, il est en quête d'ascension sociale et recourt fréquemment à sa galerie pour nouer des liens avec les têtes couronnées de l'époque. Dès 1799, il se rend fréquemment à Paris, où il s'installe six ans plus tard. Son premier

1 Paul Delaroche, *Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier*, 1846, huile sur toile, 123 × 78 cm, Musée du Louvre, Paris

séjour dans la capitale française coïncide avec ses premiers achats de tableaux qui constitueront, avec de nombreuses autres œuvres, l'une des plus importantes collections du Paris des années 1840 et 1850.

Connu avant tout comme amateur d'antiques grecques et romaines, Pourtalès collectionne également la peinture avec passion. Parmi les tableaux réunis par le Neuchâtelois, on compte de nombreux chefs-d'œuvre de la peinture ancienne, dont deux portraits dus à Bronzino (1503–1572) aujourd'hui à la Frick Collection (*Portrait de Lodovico Capponi*, 1550–1555) et au Metropolitan Museum of Art de New York (*Portrait de jeune homme avec un livre*, 1535–1540), un paysage majeur de Claude Lorrain (vers 1600–1682) conservé à la Gemäldegalerie de Berlin (*Paysage italien, effet de soleil levant*, 1642) , ou encore le célèbre *Cavalier souriant* (1624) de Frans Hals (1580–1666) aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres.

Parallèlement à son goût pour les tableaux anciens, Pourtalès développe un intérêt marqué pour la peinture contemporaine. En 1865, année de la dispersion de la collection par la vente[3], le catalogue de la galerie dénombre en effet un ensemble de 90 peintures du XIXe siècle sur un total de 323 tableaux, ce qui constitue un peu moins du tiers (28%) de la totalité de la collection; au sein de la collection, le XIXe siècle est ainsi l'une des périodes les mieux représentées[4]. En réalisant l'acquisition de ces différents tableaux, James de Pourtalès a eu un impact indéniable sur la carrière de nombreux artistes.

Méthodes d'acquisition et de commande

Pourtalès recourt à différentes méthodes d'acquisition pour les œuvres d'art contemporain qu'il convoite. Il fréquente volontiers les ateliers des peintres et réfléchit souvent longuement avant de se décider, mais se laisse également parfois emporter par un coup de cœur. Ainsi, lorsqu'il visite en 1826 l'atelier romain de son compatriote Léopold Robert (1794–1835) et découvre la grande toile encore inachevée du *Retour de la fête de la Madone de l'Arc, près de Naples* (Salon de 1827, Paris, Musée du Louvre), il propose immédiatement de l'acquérir[5]. Mais le collectionneur ne parvient pas à ses fins, le peintre préférant garder son tableau pour l'exposer au Salon parisien.

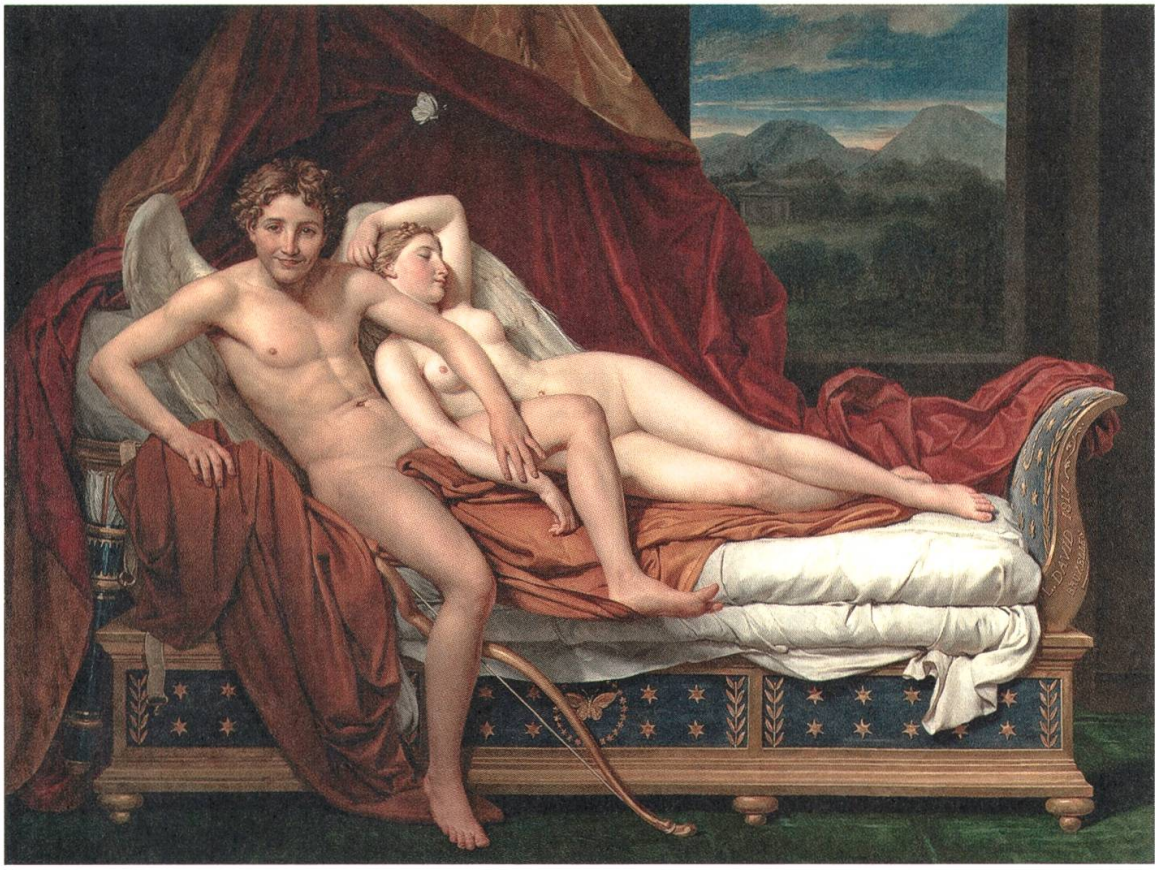
L'amateur, qui fréquente différents marchands de tableaux et achète parfois des peintures lors de voyages entrepris dans ce seul but, effectue la plupart de ses achats au Salon et dans les ventes aux enchères, comme

nous le verrons plus loin. Pour le collectionneur, le Salon est l'occasion de nombreux achats, car il présente régulièrement les productions les plus récentes, montrant côte à côte des œuvres de peintres renommés et d'artistes débutants[6]. Au Salon de 1831, Pourtalès n'achète cependant aucune œuvre, ce qui ne manque pas d'étonner l'amateur d'art Charles Marcotte d'Argenteuil, qui déclare dans une lettre à Léopold Robert: «M. de Forbin [directeur des Musées royaux] m'a dit que la tristesse était unanime parmi les artistes. Rien ne se [vend]. Il paraît que l'exposition n'a amené encore aucune vente. M. Pourtalès lui-même ne veut acheter. C'est triste, bien triste»[7].

Motivations à l'achat

La principale motivation de Pourtalès en matière d'art contemporain ressortit à des critères esthétiques, le goût du collectionneur se portant sur des œuvres où la ligne domine sur la couleur et qui privilégient le faire lisse, le classicisme et la mesure du travail académique plutôt que le baroque et le romantisme. Si l'aspect décoratif de certaines peintures peut séduire l'amateur, ou la célébrité d'un artiste dans les milieux huppés de la capitale ne pas le laisser insensible, la dimension idéologique de certaines œuvres le pousse parfois aussi à l'achat. En effet, c'est sans doute ce motif qui préside à l'acquisition d'un tableau majeur de Jacques-Louis David (1748–1825), le seul grand peintre de la première génération néoclassique française présent dans la galerie Pourtalès. Le collectionneur acquiert ainsi *Amour et Psyché* de David (fig. 2) à la vente de la célèbre collection de Gian Battista Sommariva en 1839, soit deux ans à peine avant la parution du catalogue de ses propres collections de peintures. Tant par ses dimensions imposantes que son sujet mythologique, ce tableau, qui est relativement isolé dans la galerie Pourtalès, semble y jouer un rôle de justification stylistique du pan contemporain de la collection, David étant connu comme le grand rénovateur de l'école française de peinture.

Par ailleurs, la plupart des acquisitions de Pourtalès sont caractérisées par leur prix bas. En effet, le collectionneur, dont la fortune est pourtant colossale, est connu pour la mesure de ses dépenses, comme le montre cette description due à un fonctionnaire de l'Opéra de Paris que Pourtalès fréquente assidûment: «[James de Pourtalès] est un excellent homme de Suisse qui sait très bien faire les choses sans jeter l'argent par les fenêtres. Quelques-uns prétendent [...] qu'il compte deux fois les sols qu'il donne et

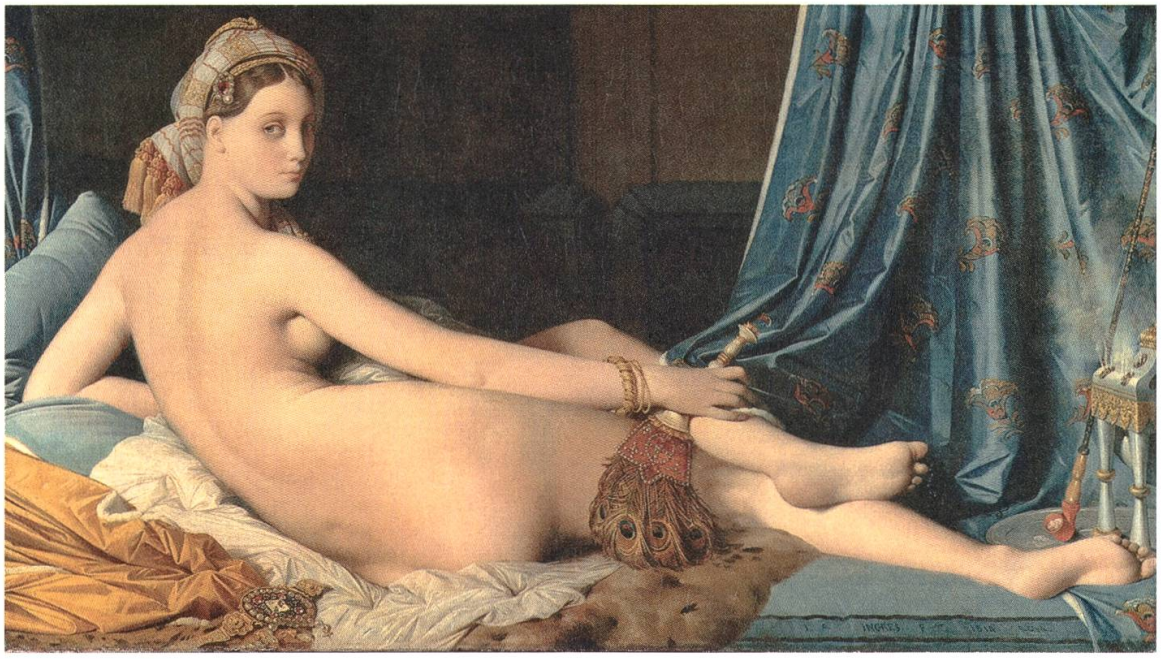


2 Jacques-Louis David, *Amour et Psyché*, 1817, huile sur toile, 184,2 × 241,6 cm, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1962.37

les aumônes qu'il fait, mais il donne souvent et à beaucoup de gens. Certains de ses amis l'accusent de ladrerie parce qu'il ne leur prête jamais, mais il les héberge à la ville comme à la campagne, il paye pour eux en maintes occasions. Il est vrai qu'il ne solde aucun mémoire de fournisseur sans en avoir bien débattu le montant»[8].

Pourtalès, soutien à des artistes en voie de reconnaissance

Les œuvres contemporaines acquises par Pourtalès sont le fait de deux types d'artistes. D'une part les jeunes peintres qui n'ont pas encore remporté de grands succès et n'ont pas été reconnus par le marché, d'autre part les artistes, dont la réputation grandissante est confortée par quelques premières récompenses ou commandes et qui n'ont pas encore atteint le sommet de leur carrière. L'avantage principal de ces acquisitions à de jeunes artistes réside sans aucun doute dans leur prix modéré. De la sorte, Pourtalès joue le rôle de découvreur de talents et peut participer au lance-



3 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande odalisque* (dite aussi *Odalisque Pourtalès*), 1814, huile sur toile, 91 × 162 cm, Musée du Louvre, Paris

ment de carrières ou, parfois même, devancer le goût pour un artiste. Ce cas de figure se présente lorsque le collectionneur acquiert un tableau qui est aujourd'hui reconnu comme un chef-d'œuvre incontesté de la peinture, la célèbre *Grande odalisque* (fig. 3) de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)[9]. Au Salon de 1819, où le tableau est présenté pour la première fois au public, il est cependant loin de remporter l'adhésion du public et fait l'objet de critiques peu flatteuses, taxé de «gothique»[10].

Si l'œuvre correspond étroitement aux critères esthétiques du collectionneur et que son prix modique – 1'200 francs[11] – a tout pour séduire Pourtalès, un élément supplémentaire l'a sans doute convaincu d'en faire l'acquisition et d'ignorer les critiques négatives: sa provenance. *La grande odalisque* est en effet une commande de Caroline Murat, reine de Naples, afin de servir de pendant à un autre grand nu couché d'Ingres, *La dormeuse de Naples* (1808, perdu). Mais la sœur de Napoléon n'est jamais entrée en possession du tableau en raison de la destitution de son époux en 1815.

4 Paul Delaroche, *La barque du cardinal Richelieu sur le Rhône*, 1829, huile sur toile, 57,2 × 97,3 cm, Wallace Collection, Londres

5 Paul Delaroche, *La dernière maladie du cardinal Mazarin*, 1830, huile sur toile, 56,4 × 97,5 cm, Wallace Collection, Londres

Ingres, demeuré propriétaire de l'œuvre, l'expose au Salon de 1819, où Pourtalès l'acquiert[12]. A cette date, Ingres n'est pourtant pas encore le maître de l'école française de peinture, l'héritier direct de David comme il le sera suite au Salon de 1824 où *Le vœu de Louis XIII* (Montauban, cathédrale) remporte un grand succès. A cette période, le peintre, lauréat du Grand Prix de l'Académie des beaux-arts (1801), s'est volontairement exilé à Rome et sa carrière peine à décoller à Paris. L'intérêt que Pourtalès porte à Ingres semble essentiellement tenir à des questions de prestige social. En effet, le collectionneur ne tient pas particulièrement en grande estime le tableau d'Ingres[13] puisqu'il n'hésite pas à s'en séparer en 1854, lorsque le marchand Georges Goupil le lui achète pour la somme de 26'000 francs, soit plus de vingt fois le montant initialement dépensé. Les acquisitions de Pourtalès prennent ici une nouvelle dimension, celle d'investissement, qui n'est certes pas étrangère au Neuchâtelois au vu de ses origines marchandes.

Une situation comparable se présente quand Pourtalès acquiert les œuvres de deux autres peintres, Paul Delaroche (1797–1856)[14] et son élève Charles Landelle (1821–1908). *La barque du cardinal Richelieu sur le Rhône* (fig. 4) et *La dernière maladie du cardinal Mazarin* (fig. 5), lorsqu'elles sont exposées au Salon de 1831, appartiennent déjà au collectionneur suisse comme le mentionne le catalogue[15]. Pour ces pendants, dans lesquels Delaroche s'essaie pour la première fois au genre historique[16] avec des compositions complexes aux nombreux personnages, Pourtalès dépense une somme modique comme nous le verrons, alors que la carrière de Delaroche est en train de décoller. Au Salon précédent, celui de 1827–1828, le

peintre a en effet déjà remporté un vif succès avec *La mort d'Elisabeth, reine d'Angleterre, en 1603* (Paris, Musée du Louvre) qui est acquis par la Maison du roi; en 1827 également, il a déjà obtenu des commandes prestigieuses de la duchesse de Berry, de la Maison du roi et du Conseil d'Etat.

Mais c'est au Salon de 1831 que Delaroche établit sa réputation de manière durable non seulement grâce au *Richelieu* et au *Mazarin*, les tableaux acquis par Pourtalès, mais également grâce à son tableau intitulé *Les enfants d'Edouard* (1830, Paris, Musée du Louvre), une composition qui attire les foules. Les critiques sont unanimes sur les envois de Delaroche, qui reçoivent même le qualificatif de «chefs-d'œuvre» de la part du journaliste et écrivain Eugène de Mirecourt[17]. Suite à ce Salon, commandes et honneurs ne cessent de pleuvoir sur le peintre. Pourtalès parvient ainsi à acquérir ces tableaux avant que leur auteur ne soit au faîte de sa gloire et, surtout, avant que sa cote ne soit trop élevée. De fait, l'amateur est le premier collectionneur étranger à s'intéresser aux œuvres de Delaroche, qui bénéficiait jusque là d'une clientèle exclusivement française[18].

La comparaison entre le prix des deux peintures achetées par Pourtalès et celui des tableaux plus tardifs de Delaroche est éloquente. Alors que Pourtalès débourse 3'000 francs pour deux œuvres aux dimensions respectables (environ 60 cm de haut sur près d'un mètre de large), le comte Anatole Demidoff dépense en 1833 le montant de 8'000 francs pour une seule œuvre, certes de plus grande taille, *Le supplice de Lady Jane Grey* (1833, Londres, National Gallery, 246 × 297 cm). Un an plus tard, le duc d'Orléans acquiert pour la somme de 10'000 francs, soit près de sept fois plus, *L'assassinat du duc de Guise* (1834, Chantilly, Musée Condé, 57 × 98 cm), un tableau comparable en tous points à ceux acquis par Pourtalès. En effet, tant le sujet, la dimension que la qualité d'exécution de cette peinture sont analogues à ceux du *Richelieu* et du *Mazarin*.

Contrairement à *La grande odalisque*, le collectionneur semble apprécier tout particulièrement les tableaux de Delaroche, puisque plusieurs années après leur acquisition il refuse de les vendre pour la somme colossale de 80'000 francs[19], faisant ainsi prévaloir la valeur esthétique et sentimentale de ces œuvres sur l'aspect financier. Cet attachement doit sans aucun doute beaucoup à l'amitié qui se tisse entre les deux hommes et qui se traduit par des cadeaux, des séjours réguliers du couple Delaroche au château de Bandeville qui appartient à Pourtalès et par l'acquisition ou la commande de quatre œuvres supplémentaires du peintre. Pourtalès pos-

6 D'après un dessin de Charles Landelle, *Jeune fille interrogeant une marguerite*, reproduction gravée illustrant «Le magasin pittoresque», 1847, p. 141

sède en effet un ensemble de six œuvres de Delaroche – dont son propre portrait (1846, Paris, Musée du Louvre, fig. 1) –, nombre record de tableaux pour un seul artiste au sein de la galerie.

L'amateur s'intéresse également à des œuvres d'artistes plus jeunes, telle que la *Jeune femme interrogeant une marguerite* (1846, localisation inconnue) de Charles Landelle[20], un élève de Delaroche (fig. 6). Pourtalès fait cette acquisition en 1846, alors que le peintre, qui a alors 25 ans, connaît un début de carrière prometteur distingué par quelques récompenses.

Le collectionneur écrit à l'artiste que «l'expression de la jeune fille à la marguerite [lui] plaît»[21] et qu'il est prêt à faire l'acquisition de la toile à condition que le peintre procède à quelques retouches au niveau de la tête et de la gorge de la jeune femme. Pourtalès tire ici profit de la position dominante que lui confère son pouvoir économique et sa réputation établie afin de faire pression sur le jeune artiste. Landelle s'exécute, sans doute trop heureux de vendre son œuvre et de la voir entrer dans la collection Pourtalès, alors déjà célèbre.

Cette acquisition souligne une nouvelle fois le flair de Pourtalès pour des artistes en voie de reconnaissance par le marché. En effet, cet achat devance de plusieurs années la célébrité dont Landelle bénéficiera sur la scène artistique parisienne sous le Second Empire et la IIIe République. Au sommet de sa carrière, le peintre, devenu un artiste officiel grâce à des

décorations dans des bâtiments publics, vend alors ses œuvres à des amateurs prestigieux tels que le prince de Montmorency, la princesse de Broglie ou encore l'empereur Napoléon III lui-même.

Pourtalès se porte également acquéreur d'œuvres d'artistes qui n'ont pas encore été reconnus par le marché. En 1827 sans doute, il acquiert un tableau d'Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860) représentant *Un janissaire (soldat de la garde d'un vizir)* (vers 1826, Londres, Wallace Collection), alors qu'il s'agit de la toute première participation du peintre au Salon et que l'œuvre en question n'est guère remarquée par la critique[22]. Mais il est vrai que la prise de risque du collectionneur est moindre, puisque le tableau, de petites dimensions (24,5 × 19 cm), n'a pas dû coûter très cher.

Achats et commandes à des artistes reconnus

La technique de Pourtalès qui consiste à acquérir des œuvres de jeunes artistes en pleine ascension afin de bénéficier de prix bas ne porte pas toujours ses fruits, comme l'atteste la commande d'une œuvre importante à Horace Vernet (1789–1863) qui, bien que commandée tôt dans la carrière du peintre, atteint un montant élevé[23].

Il se peut que le collectionneur ait fait la connaissance de Vernet, beau-père de Delaroche, quelques années avant celle de Delaroche lui-même, comme semblent l'indiquer les livres de comptes de Vernet, qui mentionnent en 1826 déjà un «portrait de M. Pourtalès» (localisation inconnue)[24]. Si les circonstances de la rencontre entre le collectionneur et Vernet ne sont pas connues, il est en revanche certain que Pourtalès a entendu parler de ses premiers grands succès publics. En 1822, Vernet retire la plupart de ses œuvres du Salon suite au refus du jury d'exposer une partie d'entre elles. Il organise alors une exposition privée, qui attire un public fourni et lui vaut de nombreuses commandes. Deux ans plus tard, le peintre reçoit la décoration de la Légion d'honneur et expose un ensemble impressionnant de quarante tableaux au Salon, établissant ainsi sa réputation.

C'est sans doute dans ces années-là, entre 1822 et 1824, que Pourtalès commande à Vernet un tableau de grandes dimensions et dont le sujet est laissé libre au peintre. L'artiste, occupé par de nombreuses commandes officielles, remet sans cesse la réalisation de la composition destinée à Pourtalès. En 1841, enfin, il lui propose une toile à sujet biblique avec une forte connotation orientaliste, *Judas et Thamar* (1840, Londres, Wallace Collection, fig. 7). Le délai considérable entre la commande et la création

7 Horace Vernet, *Judas et Thamar*, 1840, huile sur toile, 129 × 97,5 cm, Wallace Collection, Londres

de l'œuvre ne manque pas d'inquiéter le collectionneur en raison de l'augmentation du prix de ses œuvres, le peintre étant entre-temps devenu l'un des artistes les plus célèbres de France. L'amateur fait part de ses inquiétudes à son frère: «Je suis depuis quelques temps fort préoccupé d'une position difficile dans laquelle je me trouve vis-à-vis des Vernet & Delaroche mes amis. Il y a 10 ou 15 ans que j'étais convenu avec H[orace] Vernet qu'il me ferait un tableau, mais presque toujours occupé par le Gouvernement, il renvoyait d'une année à une autre; ce tableau devait alors coûter 5 ou 6 mille francs. Enfin à son retour de Syrie & en quarantaine il a commencé un tableau, une scène Biblique, & il m'a annoncé qu'il espérait qu'il me plairait, car il me donnerait la préférence sur tout autre acquéreur, & il y a travaillé avec ardeur dans cette intention. Tout cela est au mieux; mais la réputation de Vernet s'est tellement accrue & ses tableaux sont si recher-

chés qu'on lui fait des offres réitérées & avantageuses pour son tableau. Un marchand lui en a offert 10 mille frs devant un de mes amis, & tout en disant que le prix lui convenait il a refusé en disant qu'il m'avait promis la préférence. Cela m'embarrasse beaucoup, car je ne comptais pas donner de ce tableau plus [de] 7 ou 8 mille frs – prix qu'il vaut je crois & vaudra toujours; & d'un certain côté, le tableau me plaisant je ne voudrais pas avoir l'air de lésiner pour deux ou trois mille francs avec un artiste que je traite & qui me traite en ami; je ne puis pas non plus lui offrir moins qu'un autre ne lui offre»[25].

La question de l'investissement, centrale pour Pourtalès, le pousse à payer le prix fort pour cette œuvre, 10'000 francs, somme qu'il trouve finalement justifiée: «H[orace] Vernet ne trouvant pas le tableau qu'il fait pour moi assez fini pour le mettre au Salon & le terme fatal étant expiré depuis deux jours, ne l'exposera pas, & veut y travailler une 15ne de jours de plus pour le finir plus & mieux, qu'il ne fait ordinairement. Il dit que j'ai les meilleurs ouvrages de son gendre de La Roche [Delaroche], & qu'il veut que j'aie chez moi un des meilleurs des siens. J'y gagne de toute manière, car on en aura alors la primeur & la premre vue chez moi ce qui est toujours un avantage»[26].

En effet, la présentation du tableau dans l'hôtel particulier du collectionneur rencontre un «succès énorme»[27] comme le dit Pourtalès lui-même. Et ce triomphe retentit encore près de vingt-cinq ans plus tard, lors de la vente de la collection Pourtalès, où le tableau se vend 35'200 francs, soit plus de trois fois son prix d'acquisition, et entre alors dans la célèbre collection du 4e marquis de Hertford.

Les questions d'ordre financier, qui se trouvent au centre de cette dernière commande, conditionnent la plupart des achats de Pourtalès, nous l'avons vu. Afin d'éviter d'acheter chaque œuvre d'artiste reconnu au prix fort, le collectionneur va jusqu'à développer une technique d'acquisition originale qui consiste à acheter des tableaux de peintres vivants non pas directement auprès des artistes, comme c'est le cas dans les exemples mentionnés plus haut, mais lors de ventes aux enchères. Dans les ventes, les œuvres d'artistes vivants sont généralement moins chères, car du point de vue du marché elles sont moins «fraîches» que celles qui sortent directement des ateliers. De cette manière, le comte parvient à réunir à moindres frais un ensemble de tableaux contemporains qui peut paraître directement acquis auprès des artistes. Pour des visiteurs non avertis, Pourtalès

peut ainsi passer pour un véritable mécène qui soutient activement de nombreux artistes, alors qu'il acquiert en partie des tableaux bradés.

Un seul exemple de ce type d'achat suffit à démontrer les économies substantielles que le collectionneur réalise. En 1839, il achète lors de l'une des ventes de la fameuse collection du comte russe Anatole Demidoff un tableau de Claude dit Claudius Jacquand (1803–1878)[28] représentant *Cinq-Mars et son ami Thou conduits au supplice* (Salon de 1837, localisation inconnue). Il lui coûte la somme mineure de 215 francs, alors que les scènes de genre historique du peintre comparables à celle qu'acquiert Pourtalès se monnaient à des sommes bien plus élevées. En effet, Jacquand est payé 4'500 francs pour une commande de la Maison de l'empereur, un tableau représentant *Le Pérugin dessinant chez des moines à Pérouse* (1859, Dijon, Musée des beaux-arts)[29].

L'impact des acquisitions du collectionneur sur les carrières des artistes

En effectuant ses achats de tableaux à toutes les étapes de la carrière des artistes, Pourtalès endosse différents rôles. Découvreur de talent dans le cas de la *Jeune fille à la marguerite* de Landelle, il aide son auteur à faire décoller sa carrière. Lorsqu'il acquiert *La grande odalisque*, le collectionneur offre son soutien à Ingres – non sans savoir en tirer un bénéfice pécuniaire substantiel plusieurs années plus tard –, alors que la carrière du peintre stagne entre Rome et Paris. Dans ces deux situations, Pourtalès ne prend que peu de risques, puisque le tableau de Landelle reflète fidèlement le style de Delaroche qui remporte alors un grand succès et que l'*Odalisque* est une commande royale.

Dans le cas du *Richelieu* et du *Mazarin* de Delaroche, Pourtalès encourage un artiste qui connaît ses premiers grands succès. Dans ce cas précis, les achats du collectionneur semblent avoir un effet direct sur la carrière du peintre, puisque les deux tableaux, alors déjà vendus, remportent un grand succès au Salon où ils sont exposés pour la première fois. Leur indisponibilité sur le marché a sans aucun doute contribué à l'intérêt général pour le peintre et pour ces œuvres. Suite à ces acquisitions, le prix des œuvres de Delaroche augmente considérablement et la clientèle du peintre s'internationalise, avec des figures telles que le comte russe Anatole Demidoff et le comte prussien Athanase Raczynski, que le collectionneur neuchâtelois connaît personnellement.

Dans ces trois cas, soulignons le flair sans faille de Pourtalès pour les artistes qui se trouvent aux portes de la gloire, puisque tant Landelle, Ingres que Delaroche deviennent des peintres célèbres dont les œuvres sont recherchées par les élites.

Si Pourtalès n'influe en aucune manière la carrière des artistes dont il achète des œuvres en ventes aux enchères, il ne modifie guère davantage la carrière brillante de Vernet avec l'acquisition du tableau représentant *Judas et Thamar*. Néanmoins, le collectionneur consolide sans aucun doute la renommée de l'artiste avec cet achat, puisque la collection Pourtalès est déjà bien connue à cette époque et la célébrité de l'artiste rejaillit ainsi autant sur la galerie que la renommée de la collection rejaillit sur le peintre.

Ce texte est issu des recherches pour ma thèse de doctorat, consacrée à la collection de tableaux de James de Pourtalès (1776 – 1855), inscrite à l'Université de Neuchâtel auprès du prof. Pascal Griener.

1 Sur James de Pourtalès et son activité de collectionneur, voir: Laurent Langer, «Le comte de Pourtalès et les premiers collectionneurs d'Ingres», in: *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Actes du colloque, Paris, Ecole du Louvre, 25 – 28 avril 2006, éd. par Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner, Paris: Ecole du Louvre (Rencontres de l'Ecole du Louvre), 2009, pp. 111-120 [avec bibliographie]; Laurent Langer, «Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier», in: *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800. Prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Actes du colloque, Ajaccio, 1er–4 mars 2005, éd. par Philippe Costamagna, Olivier Bonfait et Monica Preti-Hamard, Ajaccio: Musée Fesch, 2006, pp. 261-275; Olivier Boisset, «Les antiques du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776 – 1855): une introduction», in: *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, sous la direction de Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal, Actes du colloque, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 9–11 décembre 2004, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 187-206; Elisabeth Foucart-Walter, «La rencontre d'un éminent collectionneur et d'un grand portraitiste. Le *Portrait du comte de Pourtalès-Gorgier* par Paul Delaroche. Une dation récente pour le département des peintures», *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, février 2000, pp. 39-54.

2 Sur le collectionnisme en France au XIXe siècle, voir: *La circulation des œuvres d'art. The circulation of Works of Art in the Revolutionary Era 1789–1848*, sous la direction de Roberta Panzanelli et Monica Preti-Hamard, Actes du colloque, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Los Angeles, Getty Research Institute, 9–11 décembre 2004, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007; *Collections et marché de l'art en France*, *op. cit.*, voir note 1.

3 *Catalogue des tableaux anciens & modernes, dessins qui composent les collections de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu en son hôtel, rue Tronchet n° 7 le lundi 27 mars 1865 et jours suivants à une heure et demie précise,*

Paris: Imprimerie de Pillet, [1865] (Lugt n° 28409).

4 Représentation approximative des autres périodes au sein de la collection Pourtalès, selon les attributions anciennes: XVe siècle: 16 tableaux (soit env. 5% de la collection); XVIe siècle: 81 tableaux (env. 25%); XVIIe siècle: 113 tableaux (env. 35%); XVIIIe siècle: 20 tableaux (env. 6%). Pour une image complète des peintures du XIXe siècle de la galerie Pourtalès, il faudrait également tenir compte des portraits familiaux de la famille du collectionneur, qui n'ont pas été vendus avec le reste de la collection. On connaît ainsi le portrait de l'amateur peint par Paul Delaroche (1846, Paris, Musée du Louvre) et celui de son épouse dû à François Gérard (marché de l'art en 1931).

5 «Mr James Pourtalès en passant à Rome est venu me voir de suite avec Madame, il m'a demandé si instamment de voir ce que je faisais que je n'ai pu me dispenser de le faire voir, il désirerait bien en faire l'acquisition, [...] c'est un épisode du retour de la Fête de la Madonna dell'Arco près de Naples», lettre de Léopold Robert à Maximilien de Meuron, l.a.s.d., Rome, 21.12.1826, Archives de l'Etat de Neuchâtel (abrégées ci-après AEN), Fonds Maximilien de Meuron, Dossier 53, II. L'orthographe des citations a été corrigée.

6 Sur le Salon au XIXe siècle, voir notamment: Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris: Hermann, 2009; Dominique Lobstein, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris: La Martinière, 2006.

7 Lettre de Charles Marcotte d'Argenteuil à Léopold Robert, s.l., 27.5.1831, citée in: Léopold Robert et Charles Marcotte d'Argenteuil, *Léopold Robert – Marcotte d'Argenteuil. Correspondance 1824 – 1835*, éd. par Pierre Gassier avec la collaboration de Maryse Schmidt-Surdez, Neuchâtel, Association des amis de Léopold Robert et Bibliothèque publique et universitaire, Hauterive: Gilles Attinger, 2005, pp. 124-125.

8 [Louis Gentil], *Les cancans de l'Opéra. Le journal d'une habilleuse 1836 – 1848*, éd. par Jean-Louis Tamvaco, Paris: CNRS Editions, 2000, vol. 1, p. 425.

9 Les liens entre Pourtalès et Ingres remontent sans doute à l'année 1812, lorsque le collectionneur pose pour un portait au crayon (Paris, Musée du Louvre) et commande au peintre la deuxième version de *Raphaël et la Fornarina* (1814, Cambridge, Fogg Museum). Voir: Langer, 2009, *op. cit.*, voir note 1.

10 *Ingres, 1780–1867*, sous la direction de Vincent Pomarède, Stéphane Guégan [et al.], cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Paris: Gallimard, 2006, n° 40, p. 177; Dimitri Salmon, *Ingres. La grande odalisque*, Paris: Réunion des musées nationaux, 2006; Yoo-Kyong Lee, «Ingres au Salon de 1819 – toujours incompris», *Bulletin du Musée Ingres*, 75, 2003, pp. 91-100.

11 Ingres se plaint d'ailleurs amèrement de ce prix qu'il juge trop bas et estime que ses agents dans cette vente, Auguste de Forbin et François-Marius Granet, l'ont «desservi horriblement». Voir: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Lettres d'Ingres à Gilibert*, éd. par Daniel Ternois, Paris: Honoré Champion (Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux 15), 2005, lettre n° 7, p. 178.

12 Soulignons en outre que James de Pourtalès a probablement eu l'occasion d'admirer *La dormeuse de Naples* dans le palais royal napolitain grâce à son beau-père, Jean-Louis Théodore de Palézieux dit Falconnet, banquier de la cour parthénopéenne et intime du roi Joachim Murat.

13 Après avoir visité la collection Pourtalès, Alexandre Bénard écrit dans une lettre à son ami François-Joseph Navez datée du 14 avril 1824: «Raphaël et la Fornarina d'Ingres, son odalisque deux choses dont le possesseur n'a pas l'air de faire grand cas», citée in: Denis Coeckelberghs et Eric Bertin, «Lettres d'Alexandre Bénard,

architecte, peintre et amateur d'art, à François-Joseph Navez (1822–1829). Quelques apports nouveaux sur Ingres et son temps», *Les cahiers d'histoire de l'art*, 4, 2006, p. 105.

14 Sur Paul Delaroche, voir: Louis-Antoine Prat, *Paul Delaroche*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Paris: Louvre éditions (Cabinet des dessins) et Le passage, 2012; *Painting History. Delaroche and Lady Jane Grey*, éd. par Stephen Bann et Linda Whiteley, cat. exp., Londres, National Gallery, New Haven: Yale University Press, 2010; *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire*, cat. exp., sous la direction de Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia, Paris: Réunion des musées nationaux, 1999; Stephen Bann, *Paul Delaroche. History Painted*, Londres: Reaktion Books, 1997.

15 N°s 523 et 524. Voir: *Paul Delaroche*, *op. cit.*, voir note 14, pp. 285-287; Norman D. Ziff, *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth-Century French History Painting*, New York et Londres: Garland Publishing, 1977, p. 95. On ne sait si Pourtalès est le commanditaire du *Richelieu* et du *Mazarin*, ou s'il les a acquis déjà achevés. Les conditions de réalisation et d'acquisition des différentes versions de *L'assassinat du duc de Guise* offrent peut-être un parallèle pour les tableaux Pourtalès. En 1832, Delaroche peint une version aquarellée très détaillée de *L'assassinat du duc de Guise* qui est acquise par le comte Anatole Demidoff et qui incite sans doute le duc d'Orléans à lui commander un an plus tard la version à l'huile. Il est ainsi possible que Pourtalès ait admiré dès 1829 ou avant des versions dessinées du *Richelieu* et du *Mazarin* qui l'auraient poussé à en commander des versions sur toile. Des esquisses de petites dimensions de ces tableaux sont conservées au Département des arts graphiques du Musée du Louvre (*Richelieu remontant le Rhône*, 1826, 15,5 × 27,5 cm) et au Musée des beaux-arts de Nantes (*Esquisse pour Le cardinal Mazarin mourant*, s.d., 14 × 23 cm).

16 Sur le genre historique, voir: Marie-Claude Chaudonneret, «Du ‹genre anecdotique› au ‹genre historique›. Une autre peinture d'histoire», in: *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, [éd. par Isabelle Julia et Jean Lacambre], cat. exp., Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 1995–1996, Paris, Galeries nationales du Grand palais, 1996, Plaisance, Palazzo gotico, 1996, Paris: Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 76-85.

17 Bann, *op. cit.*, voir note 14, p. 184.

18 Stephen Bann, «Paul Delaroche's German Reception», in: *Dialog und Differenzen 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen. Les relations artistiques franco-allemandes*, éd. par Isabelle Jansen et Friederike Kitschen, Berlin: Deutscher Kunstverlag (Passages 34), 2010, pp. 139-152.

19 Robert J. Bingham, Henri Delaborde et Jules Goddé, *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris: Goupil et Cie Editeurs, 1858, pl. 11 et 12.

20 Sur Charles Landelle, voir: *Charles Landelle (1821–1908). Exposition rétrospective*, éd. par Didier Pillon et Charles Schaettel, cat. exp., Laval: Musée du Vieux-Château et Chapelle Saint-Julien, 1987; Casimir Stryienski, *Une carrière d'artiste au XIXe siècle. Charles Landelle 1821–1908*, Paris: Emile-Paul éditeur, 1911.

21 Stryienski, *op. cit.*, voir note 20, p. 18.

22 Eva Bouillo, *Le Salon de 1827. Classique ou romantique ?*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 200-201.

23 Sur Horace Vernet, voir: Claudine Renaudeau, *Horace Vernet (1789–1863). Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 2000, thèse de doctorat inédite; *Horace Vernet 1789 – 1863*, textes de Jean Leymarie, Jean Musy, Robert Rosenblum [et al.], cat. exp., Rome, Académie de France à Rome, Rome: De Luca, 1980.

24 Voir: Renaudeau, *op. cit.*, voir note 23, p. 100, n° 254, p. 285. Il n'est pas établi que ce portrait représente James de Pourtalès; il pourrait également figurer l'un de ses frères, Louis ou Frédéric. Quel que soit le modèle de ce tableau, James a sans aucun doute entendu parler de son auteur à l'occasion de sa réalisation.

25 Lettre de James de Pourtalès-Gorgier à son frère Louis de Pourtalès, l.a.s.d., Paris, 15.1.[1841], AEN, Fonds Pourtalès, 40/III.

26 Lettre de James de Pourtalès-Gorgier à son frère Louis de Pourtalès, l.a.s.d., Paris, 19.2.1841, AEN, Fonds Pourtalès, 40/III.

27 Lettre de James de Pourtalès-Gorgier à son frère Louis de Pourtalès, l.a.s.d., Paris, 11.3.1841, AEN, Fonds Pourtalès, 40/III.

28 Sylvain Boyer, «Claude, dit Claudius, Jacquand», in: *Les années romantiques*, *op. cit.*, voir note 16, pp. 406-407; *Histoires parallèles. La peinture française du XIXe siècle au Musée des beaux-arts de Nantes*, sous la direction d'Atsuhi Miura, cat. exp., Miyazaki, Musée départemental de Miyazaki, 1995, Fukuoka, Musée municipal des beaux-arts de Fukuoka, 1996, Hiroshima, Musée municipal des beaux-arts de Kure, 1996 [et al.], Miyazaki: Journal Nishi-Nippon, 18 et 19, 1995, pp. 189-190; Dominique Richard, «Claudius Jacquand, ‹cet habile artiste›», *Bulletin du Musée Ingres*, 45, 1980, pp. 23-29.

29 Selon la base de données Arcade, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>, consultée le 12.5.2010.

James de Pourtalès, Sammler zeitgenössischer Gemälde

In groben Zügen entwirft der vorliegende Aufsatz das Porträt des Grafen James de Pourtalès (1776–1855), eines reichen Neuenburger Sammlers, der in den Restaurationsjahren und zur Zeit der Julimonarchie in Paris lebte. Der Kunstliebhaber interessierte sich vor allem für griechische und römische Antiken, aber auch für ältere und zeitgenössische Malerei, er erwarb im Laufe seines Lebens mehrere Hundert Gemälde. Er war Auftraggeber etlicher Werke und spielte eine wichtige Rolle als Förderer des künstlerischen Schaffens in Paris während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein reger Besucher von Salons, Künstlerateliers und Auktionen, folgte de Pourtalès seinem klassizistisch geprägten, aber auch von finanziellen Überlegungen bestimmten Geschmack. Er unterstützte bereitwillig junge Künstler, die manchmal noch keine Bestätigung durch den Kunstmarkt oder institutionelle Anerkennung erfahren hatten, und sorgte bei einigen für einen günstigen Karriereverlauf, indem er seinen Einfluss geltend machte. Auch Jean-Auguste-Dominique Ingres, Paul Delaroche, Charles Landelle oder Horace Vernet profitierten von seinem Mäzenatentum, als ihre Laufbahn an einen Wendepunkt gelangt war oder zum Zeitpunkt ihres Durchbruchs. Als die Sammlung Pourtalès 1865 aufgelöst wurde, zählte sie zu den bedeutendsten der Epoche.