THÈSE DE DOCTORAT

Edouard Marsal
(1845-1929)

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **Histoire de l'art** de **l'Université Paul Valéry, Montpellier III**

Ecole Doctorale n°58 LLCC

Présentée par **Blandine SIBIOUDE**

Dirigée par **Jean-François PINCHON**
*Co-encadrée par **Ozvan BOTTOIS***

Soutenue publiquement **12 décembre 2024** devant le jury composé de

Hélène TRESPEUCH PR, Université Montaigne, Bordeaux	Présidente
Jean NAYROLLES PR, Université Jean Jaurès, Toulouse	Rapporteur
Pierre-Yves KIRSCHLEGER MCF, Université Paul Valéry, Montpellier	Examinateur
Maud MARRON-WOJEWODZKI Conservatrice du patrimoine, Musée Fabre, Montpellier	Examinatrice
Jean-François PINCHON PR, Université Paul Valéry, Montpellier	Directeur de thèse
Ozvan BOTTOIS MCF, Université Paul Valéry, Montpellier	Codirecteur de thèse

Edouard Marsal
(1845-1929)

Volume 1
Texte

THÈSE DE DOCTORAT
Présentée par **Blandine SIBIOUDE**

Dirigée par **Jean-François PINCHON**
*Co-encadrée par **Ozvan BOTTOIS***

Résumé :

Edouard Marsal s'impose comme une figure centrale de l'histoire montpelliéraine. Tout au long de son existence, le peintre ne cesse de représenter les lieux, les personnages et les anecdotes qui ponctuent le quotidien de sa ville natale. Loin de se limiter au simple rang de spectateur, Marsal participe aussi activement au fonctionnement des institutions de la ville. Les nombreux engagements de l'artiste lui permettent ainsi de nourrir sa production d'une qualité immersive remarquable. Cette caractéristique s'impose aussi au regard de la proximité du peintre avec son milieu social d'origine. En assimilant à son Œuvre les couches les plus populaires de la population montpelliéraine, et en leur offrant accès à ses créations, Marsal se permet de proposer une approche holistique de la vie de sa région.

Les œuvres du peintre se définissent alors comme des sources uniques traitant des mœurs et des traditions populaires, permettant à ces dernières d'être sauvées de l'oubli. Se profile ici l'un des axes majeurs des engagements de Marsal, tant sur le plan personnel que professionnel : la défense des particularismes locaux. Dans un contexte de centralisation intense et de fascination envers les idées de progrès et de modernité, le programme esthétique proposé par Marsal, empreint d'élans traditionnalistes, laisse observer une confrontation. Pourtant, l'artiste arrive à s'imposer comme un acteur central de la vie culturelle régionale de son époque. Ainsi, notre étude se propose d'explorer la manière avec laquelle le peintre arrive à établir une stratégie de carrière efficace qui lui permet de développer un Œuvre en conformité avec ses engagements idéologiques. La présente thèse étudie combien, loin de rejeter les outils de la modernité, le peintre sait en user à son avantage afin d'étendre ses possibilités professionnelles.

En s'appuyant largement sur un dépouillement de la presse locale, ainsi que sur les correspondances de l'artiste, cette thèse doit nous mener à comprendre les spécificités du maillage culturel régional, ainsi que la différenciation de ses attentes vis-à-vis du reste du territoire. Elle permet finalement de comprendre combien, à son aboutissement, la carrière de Marsal s'offre comme une fenêtre sur ce Montpellier de la Belle Epoque qui, après la première guerre mondiale, se pare d'un air de paradis perdu.

Abstract:

Edouard Marsal is established as a central character of Montpellier's history. Throughout his existence, the painter never ceases to depict places, people, and anecdotes that punctuate the everyday life of the city. Far from limiting himself to the role of a simple spectator, Marsal is also actively participating to the functioning of its institutions. The artist's numerous engagements, then feed his production with a remarkable immersive quality. This characteristic is enforced by the proximity that the painter is sustaining with the social background he comes from. By integrating to his art the lower social layers of Montpellier's population, and offering them an access to his creations, Marsal proposes a holistic approach of his native city's lifestyle.

The painter's pieces are then becoming unmatched sources concerning folklore and popular traditions, allowing them not to fall in oblivion. Trought this statement, is appearing a major axis of Marsal's professional and personal engagements: the defence of local particularisms. In a context of intense centralisation and fascination towards ideas of progress and modernity, the aesthetic of Marsal, filled with traditionalistic impulses, brings a confrontation to light. Yet, the artist is succeeding to impose himself as a central character of the cultural regional life of his time. Our study is exploring the way with which he establishes an effective career's strategy, allowing him to develop an aesthetic in line with the ideology he is defending. The present thesis is studying how, far from rejecting the tools of modernity, the painter knows how to use them to his advantage to extend his professional possibilities.

Basing itself largely on the consultation of the local press, as well as the artist's correspondences, the thesis is leading us to understand the then regional cultural network, and the differentiation of its expectations with the rest of the country. Eventually, it allows us to understand how, at its outcome, Marsal's career is offering itself as a window on this Montpellier of the "Belle Epoque" that, came the consequences of world war I, adorns itself with some airs of a lost paradise.

Avant-propos :

La présente thèse se compose de trois volumes. Le premier d'entre eux propose le corps du texte, ainsi que la bibliographie. Le second présente les annexes iconographiques. Ces dernières sont accompagnées d'un catalogue recensant les œuvres d'Edouard Marsal, qui doit permettre de présenter un aperçu des œuvres de l'artiste connues à ce jour. Le rôle essentiel de ce catalogue est de tenter de mettre de l'ordre dans le matériel très dispersé des productions de Marsal.

Le dernier des volumes de la thèse, présente un catalogue de correspondances. Ces correspondances sont issues des différents fonds publics, tels que décrits en introduction du catalogue. Notre étude se base en grande partie sur le dépouillement de ces sources. La dispersion des fonds dans les différentes structures a ainsi nécessité l'élaboration d'un système de classement propre à ce catalogue et qui est également décrit en introduction du document. Ce système de classement est celui qui est utilisé dans le corps de la thèse, ainsi que dans le catalogue des œuvres, lorsqu'une référence est faite à ces correspondances. Par ailleurs, le fonds conservé parmi les Archives Départementales de l'Hérault sous la côte 316 J n'étant pas encore classé, la référence donnée ici est susceptible d'être modifiée. La redécouverte récente de ces documents et leur accession aux collections publique fait néanmoins d'eux des source jusqu'alors jamais exploités dans les recherches concernant Marsal.

Remerciements :

En premier lieu, je tiens à remercier mes directeurs de thèse, Monsieur Jean-François Pinchon et Monsieur Ozvan Bottois, pour leur encadrement et leurs recommandations ayant contribués à l'aboutissement de cette thèse.

Je remercie également les membres de du jury de soutenance, Madame Hélène Trespeuch, Monsieur Jean Nayrolles, Madame Maud Marron-Wojewodzki et Monsieur Pierre-Yves Kirschleger.

Je remercie les équipes du musée Fabre de Montpellier, Madame Magalie Robert-Fretay et Madame Isabelle Groux de Mieri, pour leur accueil et l'aide qu'elles m'ont apportée.

Ensuite, je présente mes remerciements à Madame Hélène Palouzié, conservatrice à la direction régionale des affaires culturelles, et à Madame Caroline Girard, conservatrice des collections de l'université de Montpellier I, pour les informations qu'elles ont pu partager avec moi au sujet des œuvres du peintre.

Je tiens ensuite à remercier les équipes des Archives Départementales de l'Hérault, et Monsieur Julien Duvaux, pour leur contribution et pour avoir facilité mon accès à la documentation conservée au sein de leur structure.

Également, je remercie les équipes des Archives Municipales de Montpellier, pour avoir su me diriger dans mes recherches sur les documents conservés dans leur établissement.

De la même manière, je remercie les équipes de la bibliothèque municipale de Montpellier, pour l'aide apportée dans la consultation de documentation nécessaire à mon étude.

Je remercie Monsieur Marc Soulier pour son aide et les pour informations qu'il a pu partager avec moi au sujet des œuvres du peintre.

Ensuite, je présente mes remerciements à Madame Micha Cotte, à Monsieur Pascal Wagner et à Monsieur Jean-Claude Foret, pour l'intérêt qu'ils ont pu témoigner à mes recherches et l'aide qui s'en est suivie.

Je tiens aussi à remercier Monsieur Guy Barral, pour l'aide qu'il a apporté à mes recherches.

Je remercie également Madame Clerc pour m'avoir offert l'accès à la documentation qu'elle conserve.

Je remercie ensuite la famille Marsal, pour son accueil, sa gentillesse et son empressement à partager avec moi les souvenirs de leur ancêtre.

Je tiens également à remercier la famille Saint-Jean, de m'avoir reçue et d'avoir partagé avec moi ses connaissances sur le peintre.

Je remercie ensuite la famille Léon, pour son accueil chaleureux et l'aide qu'elle a ainsi portée à l'aboutissement de la présente étude.

Également, je remercie la famille Védrine, pour avoir partagé avec moi les informations qu'elle possédait à propos des œuvres du peintre.

Je présente aussi toute ma gratitude à Madame Marie-Laure Tomasi et sa famille, pour leur contribution et les renseignements apportés à mes recherches.

Par ailleurs, j'exprime ici ma gratitude envers tous ceux qui ont pu contribuer à l'avancement de la thèse, et qui n'ont pas souhaité être mentionnés dans la présente rubrique.

Enfin, je remercie affectueusement mes parents, Jacques et Caroline, sans le soutien desquels il ne m'aurait jamais été possible de réaliser cette thèse.

Je remercie également, ma sœur Elodie, mon amie Amandine, mon cousin Léopold, et ma mère à nouveau, pour toute l'aide qu'ils m'ont accordée, mais aussi pour leurs conseils avisés et surtout pour leur support sans faille.

Je remercie enfin toute ma famille et tous mes amis pour leur soutien toujours entier, pour tous leurs encouragements et toutes les marques d'affection qu'ils m'ont témoignés et qui ont été capitaux dans l'aboutissement final de mes recherches.

Table des matières :

AVANT-PROPOS : **5**

REMERCIEMENTS : **6**

TABLE DES MATIERES : **8**

INTRODUCTION : **10**

I. LA CARRIERE D'UN PETIT MAITRE DE PROVINCE : **23**

1. La formation : 23
1.1. Ecole Municipale des Beaux-Arts et formation montpelliéraine : *23*
1.2. Ecole Nationale des Beaux-Arts : *34*
1.3. Dans l'atelier du maître, la manière et l'héritage : *43*
1.4. Dans la mansarde parisienne : *54*
2. Une carriere publique : 68
2.1. La politique et l'achat public : *68*
2.2. La peinture religieuse : *87*
2.3. Les planches d'étude du vivant : *105*
2.4. Le professorat : *115*
3. Le financement prive : 132
3.1. Le portrait : *132*
3.2. Les ouvrages savants : *153*
3.3. Les ouvrage de fiction : *168*

II. LES MODES DE DIFFUSION DES ŒUVRES ET DE L'IMAGE : **186**

1. La presse et l'edition : 186
1.1. Les procédés de l'édition : *186*
1.2. La publicisation des œuvres : *196*
1.3. La presse périodique : *206*
1.4. Les moyens alternatifs de la diffusion de l'image : *228*
2. Les lieux d'exposition : 244
2.1. Le Salon parisien : *244*
2.2. Le Salon de Montpellier : *259*
2.3. Les autres expositions régionales : *275*
2.4. Le musée : *285*
3. Les societes et engagements communautaires : 300
3.1. Les sociétés artistiques : *300*
3.2. Les sociétés régionalistes : *312*
3.3. Comités d'organisation, syndicats d'initiative : *324*

III. LA PASTORALE DE LA VIE MONTPELLIERAINE : **339**

1. Le quotidien du montpellierain par excellence : 339
1.1. La famille : *339*
1.2. La poésie du langage, et la mélodie du peuple : *360*
1.3. L'habitat, de l'atelier à la cuisine : *371*
2. Le roman meridional : 386
2.1. Le type montpelliérain, le personnage dans son milieu : *386*
2.2. L'épopée félibre : *402*
2.3. Peindre l'Histoire : *420*

3. LE TEMPS DES VIEILLES VIGNES : 436
3.1. La ville à travers ses symboles : *436*
3.2. Du Clapàs au Maset : *451*
3.3. Montpellier est une fête : *470*

CONCLUSION : **485**

BIBLIOGRAPHIE : **499**

Introduction :

Le 8 mars 1929, les façades sinueuses jalonnant les rues du quartier de l'écusson vibrent au rythme sombre et pesant du glas qui s'élève dans le bleu éclatant d'un ciel d'hiver montpelliérain[1]. Sous la bienveillance des rayons lumineux du soleil, un cortège solennel se presse sur les marches de l'Eglise Sainte-Anne[2] pour accompagner le cercueil du défunt, dont la mémoire est honorée en ce jour. Dans la foule compacte composant cette assemblée, se mélangent les membres de la famille, les amis et les admirateurs du disparu. S'y mêlent alors figures politiques locales, journalistes, peintres, poètes, mais aussi habitants des faubourgs, des personnalités venues de tous les horizons sociaux, mais du même horizon géographique : Montpellier[3]. C'est bien le nom de la ville qui résonne dans les accents colorés de la langue locale dans laquelle est prononcé l'éloge funèbre improvisé par Pierre Azéma, ami du disparu[4]. Montpellier enterre alors un « montpelliérain par excellence »[5], l'un de ses enfants qui lui est toujours resté parmi les plus fidèles. Montpellier enterre le dessinateur de ses vielles rues, le poète de ses coutumes, le peintre de ses types[6]. Montpellier enterre Edouard Marsal.

Au milieu de cette assemblée, le chroniqueur et ami du peintre, Raoul Davray, ne s'y trompe pas. Le personnage que pleurent en ce jour les montpelliérains s'élève comme l'un des derniers vestiges d'une époque qui continue de s'effacer[7]. Du haut de ses 83 ans, s'accrochant encore avec vigueur à ses pinceaux[8], Marsal portait en lui le témoignage vibrant de ce vieux Montpellier dont il est devenu l'un des représentants type. Ainsi, dans la chronique locale, se trouve-t-on à déplorer la disparition de toute une époque de l'histoire montpelliéraine. C'est une époque qui se colore d'anecdotes et de souvenirs joyeux lui donnant, en cette période de

[1] Selon le bulletin météorologique fourni par le journal *Le Petit Méridional*, 8 mars 1929, p.3.
[2] « Avis de décès », *Le Petit Méridional*, 7 mars 1929, p.4.
[3] « Ces obsèques furent touchantes et bien montpelliéraines. Ceux qui suivaient le cercueil du bon peintre étaient venus de tous les quartiers, et de toutes les catégories sociales. (…) Il y avait, dans le cortège, des conseillers municipaux. », « Aux obsèques de Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 16 mars 1929, p.3, « A la dislocation du cortège, M. Azéma a prononcé, dans le parler clapassié, un adieu pathétique à l'artiste (…). », « Deuils. », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.8.
[4] « Ainsi tout le monde savait qu'il y aurait un discours, mais personne ne savait qui parlerait– pas même celui qui finalement parla (…). », « Aux obsèques de Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 16 mars 1929, p.3.
[5] Nous reprenons ici l'expression de Pierre Azéma, telle que transcrite dans : CLERC Pierre, *Dictionnaire de biographie héraultaise : des origines à nos jours*, Librairie Pierre Clerc, Montpellier, 2006, 1974, p.1288.
[6] Nous reprenons ici la terminologie apparaissant en première page de *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929.
[7] « La cité des Guilhems a été l'unique inspiratrice, la Muse souveraine d'Edouard Marsal. A cet égard, notre deuil ne sera jamais prescrit et l'on pourrait dire de la ville ce que Mme de Sévigné écrivait (…) : « je ne crois pas qu'elle ne puisse jamais ôter de son cœur le sentiment d'une telle perte », DAVRAY Raoul, « Un grand montpellierain. », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.
[8] « Il meurt (…) ayant poursuivi jusqu'à ses derniers jours son activité et ses travaux. », DAVRAY Raoul, « Un grand montpellierain. », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.

l'entre-deux guerre, des teintes de paradis perdu[9]. Avec la disparition de Marsal, ce n'est pas seulement une part de la sensibilité artistique locale, mais c'est tout un pan de la fresque historique de la ville qui se fane. Cependant, au milieu des nuées de cette mélancolie, subsiste encore une lueur d'inextinguible. L'Œuvre monumental qui résulte de la carrière de Marsal se fait le précieux vaisseau de cette éclaircie. Si le décès du peintre enterre avec lui d'innombrables vestiges de ce Montpellier des vieilles pierres, l'attachement fidèle de l'artiste à sa cité natale marque de manière indélébile le travail de sa vie. De ce fait, l'esthétique que le peintre élabore offre des témoignages incontournables de l'histoire locale, dans laquelle Marsal s'inscrit comme une figure majeure.

En dépit de de l'importance de la stature du peintre dans ce contexte régional, la carrière de Marsal reste un sujet d'étude peu exploré par les historiens. Une première étude académique du sujet est proposée en 1990, dans un mémoire rédigé par Isabelle Tessier[10]. Cette étude axe essentiellement son approche sur le volet biographique du sujet, se détournant de l'analyse esthétique des œuvres. A ce mémoire, est joint un catalogue des œuvres de Marsal, dont la présente étude propose une vaste actualisation. En 2017, Cassandre Fouard propose à son tour un mémoire sur l'ouvrage *La Jarjaiado,* une collaboration entre Marsal et le poète félibre Louis Roumieux[11]. Cette dernière étude se concentre de manière exclusive sur l'ouvrage qui fait l'objet de l'étude, l'isolant ainsi du reste de sa production. Enfin, nous avons pu, au cours des années 2019 et 2020, dédier deux monographies à l'œuvre du peintre[12]. Dans la première, notre propos se concentre autour de la carrière de portraitiste du peintre. La seconde nous a permis d'aborder la parfaite connaissance et le profond attachement que l'artiste entretient à l'égard de sa ville natale, au travers de l'étude des nombreuses représentations qu'il en propose. A ces travaux universitaires, s'ajoutent de succinctes études. L'artiste se voit notamment dédié un

[9] « Vous croyez n'avoir enterré qu'un vieux peintre Montpelliérain de talent probe et paisible ? C'est le fétiche du Vieux Montpellier que vous avez mis en terre. En même temps que lui quelque chose est mort qu'on ne reverra jamais et que déjà la plupart des contemporains ne se souviennent pas d'avoir vu (…) ; un Montpellier de vieilles pierres, de vieilles mœurs et de types familiers (…). », ELOY-VINCENT Albert, « Au fil des souvenirs. », *La Vie Montpelliéraine*, 30 mars 1929, p.5, « Montpellier perd en ce jour un des plus fidèles tenants de son esprit local. Notre cité est en deuil », « La mort du peintre Edouard Marsal », *Le Télégramme des Pyrénées-Orientales*, 9 mars 1929, p.3.

[10] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1990, 304p.

[11] FOUARD Cassandre, *La jarjaiado, illustré par Edouard Marsal*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Bottois Ozvan, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2017, 104p.

[12] SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal et le genre du portrait*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Bottois Ozvan, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2019, 102p, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal (1845-1929), les rues de Montpellier*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Bottois Ozvan, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2020, 131p.

article dans le *Dictionnaire de biographie héraultaise* réalisé par Pierre Clerc, en 2006[13]. Dans cette notice, l'auteur approfondie la question biographique, en donnant un contour non exhaustif de la production de l'artiste, sans en proposer d'analyse.

De même, eut égard au positionnement central qu'occupe Marsal dans la vie artistique et culturelle de la ville de Montpellier sous la Troisième République, celui-ci se trouve mentionné dans les études traitant de ce sujet. La plus significative de ces études reste la thèse soutenue par Dominique Laredo en 1991[14]. Ici, le nom de Marsal se trouve replacé dans son bain culturel. Sans s'attarder sur les spécificités de la vie ou de la production de l'artiste, l'ouvrage permet de faire ressortir l'importance de la figure de Marsal dans cet environnement. Dans cette même optique, les œuvres du peintre ont pu apparaître dans des expositions locales, telle que l'exposition *Le XIXème siècle, un âge d'or de la peinture montpelliéraine*, ayant eu lieu en 2017 à l'espace Dominique Bagouet à Montpellier[15]. Elles figurent également dans le catalogue recensant les œuvres du musée Fabre, datant de 2021[16]. L'artiste apparaît aussi dans l'étude collective menée sur l'histoire de Montpellier, sous la direction de Christian Amalvi[17]. Dans le contexte de ces études, la carrière du peintre n'est jamais approfondie au-delà de ce que proposent celles précédemment citées, même si elles contribuent à entériner la position de Marsal en tant qu'acteur incontournable de l'histoire artistique montpelliéraine.

Etant considérée la charge du vocabulaire local qu'elles portent en elles, les œuvres de Marsal sont régulièrement utilisées afin de servir d'illustrations dans des éditions traitant de la culture locale, et qui n'ont pas vocation à proposer une analyse quelconque de cette imagerie ou de la carrière de leur auteur. Elles se retrouvent, pour exemple, dans la publication de la correspondance de Jules Troubat, parue en 1991, éditée par l'entente bibliophile de Montpellier[18]. Un usage similaire s'observe dans l'ouvrage de Robert Faure et Alain Laborieux, proposant des représentations de la ville de Montpellier réalisées par des peintres locaux[19]. Enfin, la réédition de livres illustrés par Marsal, contribue également à accentuer la visibilité de

[13] CLERC Pierre, *Dictionnaire de biographie héraultaise : des origines à nos jours*, Librairie Pierre Clerc, Montpellier, 2006, 1974p.
[14] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 1062p.
[15] COLODIET Stanislas, HAMBURSIN Numa (dir.), *Le XIXème siècle, un âge d'or de la peinture montpelliéraine*, éditions méridianes, Catalogue de l'exposition donnée du 8 juin au 3 septembre 2017, Espace Dominique Bagouet, Montpellier, 55p.
[16] AMIC Sylvain, FARIGOULE Jérôme, HUDOWICZ Florence, MARRON-WOJEWODZKI Maud, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, Editions des Musées Nationaux, Paris, 2021, 260p.
[17] AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, Privat, Toulouse, 2017, 927p.
[18] TROUBAT Jules, *Dernier secrétaire de Sainte-Beuve, Lettres à son père et à son frère*, entente bibliophile de Montpellier, 1991, 396p.
[19] FAURE Robert, LABORIEUX Alain, *Le grand Montpellier et ses peintres*, Le papillon rouge, Villeveyrac, 2017, 191p.

l'Œuvre de l'artiste, sans en proposer une analyse générale. Les éditions la *Jarjaiado*, publiée en 1980[20], ou encore *Dins las Carriéiras dau Clapàs*, publiée en 2024, exemplifient ce dernier point[21]. En outre, si le maître se voit dédié plusieurs notices, ces dernières restent souvent succinctes et proposent les mêmes contours narratifs. Ceux-ci traitent essentiellement de sa double formation entre Montpellier et Paris, et indiquent la fourchette de temps durant laquelle le peintre propose des œuvres au Salon parisien.

Ainsi, si l'étude historiographique entourant la figure de Marsal démontre la prééminence du peintre dans la sphère culturelle de son temps, elle met également en avant l'absence d'une étude de large ampleur qui s'attacherait à proposer une analyse de l'ensemble de la production de l'artiste, et qui la replacerait dans son contexte historique. C'est ce à ce manque que la présente thèse se propose de palier, en s'appuyant sur un dépouillement de sources pour certaines peu exploitées jusqu'alors, pour d'autres entièrement inexploitées. En dépit de l'uniformité et de la concision des informations disponibles dans les notices traitant du peintre, les archives locales conservent parmi leurs collections de nombreux documents référencés dans des fonds au nom de l'artiste. Si l'étude de certains de ces contenus a pu être partiellement exploitée lors de précédentes études, d'autres ayant récemment rejoint les collections publiques trouvent dans la présente thèse leur première étude[22]. Ces fonds d'archives se composent de documents divers, collectionnés par le peintre au cours de son existence. Ils conservent surtout plusieurs centaines de correspondances passives, laissant une trace des échanges que le peintre a pu entretenir avec son entourage au fil des ans. A ces documents, s'ajoute l'omniprésence du nom de l'artiste dans les colonnes de la presse locale. Ces articles abondants viennent notamment apporter un éclairage sur l'inclusion du peintre dans la société montpelliéraine, mais aussi sur la perception de son œuvre à l'échelle locale.

La carrière de Marsal s'inscrit en effet dans une période charnière de l'histoire artistique montpelliéraine. Tout en faisant partie de la dernière génération d'artistes formés par Charles Matet (1791-1870) [23], le peintre établit également les débuts de sa carrière dans un moment qui suit le décès de l'éminent maître montpelliérain. Après cette disparition, l'Ecole Municipale de dessin voit s'imposer à sa tête la figure d'Ernest Michel (1833-1902), grand administrateur qui

[20] ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, Editions Marcel Petit, 1980, 183p.
[21] Ouvrage rédigé en occitan et illustré par le peintre, qui trouve, grâce aux éditions Jorn, sa traduction française, MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, Editions Jorn, Montpellier, 2024, 400p.
[22] Une partie de ces documents se trouve aux Archives Départementales de l'Hérault, classée dans le Fonds Marsal, sous la côte 316 J, 1 J 1167, 1 J 1800, 1 J 1219, 9 FI 23, 1 J 1767. Une autre partie se trouve aux Archives Municipales de Montpellier, sous la référence, 23 S. Une dernière se trouve à la Bibliothèque Municipale de Montpellier, MS 486.
[23] ALIBERT ANNE Françoise, *Charles Paulin François Matet : recherche sur sa vie et son œuvre*, mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 137p.

lance une refonte de l'organisation de l'enseignement de l'art à Montpellier. Si ce changement est alors vu comme nécessaire, c'est parce que la longue période de direction de Matet a installé une forme de torpeur dans la gestion de la formation artistique. La vie culturelle bénéficie à Montpellier d'un regard particulier à cette époque. Elle représente alors un indiscutable point de supériorité par rapport à l'offre des municipalités voisines, dont la concurrence dans les autres secteurs devient de plus en plus menaçante. La préservation d'une bonne dynamique culturelle s'entend alors comme un moyen de conserver cet avantage concurrentiel[24].

Plusieurs figures artistiques émergent durant cette période à Montpellier. La production de Marsal a pu être mise en regard de celles des peintres Frédéric Bazille (1841-1870) et Maximilien Leenhardt (1853-1941), exploitant notamment un attachement thématique aux sujets locaux[25]. Face à de tels représentants[26], Marsal a pu souffrir, au regard de la postérité notamment, d'une image de peintre en décalage avec les propositions de la modernité. Or, le contexte dans lequel se déroule la carrière de l'artiste se trouve largement marqué par l'idée de modernité. Il est un caractère essentiel qui distingue Marsal de ses deux confrères, c'est son origine sociale. Si Marsal est issu de la petite classe salariale de la société montpelliéraine, Bazille et Leenhardt sont des représentants de deux des familles les plus prospères de la ville. Cette différence d'origine sociale est centrale dans l'appréhension de la carrière de Marsal, mais elle l'est également dans le contexte de l'analyse de son œuvre. Marsal entretient toute sa vie un rapport de proximité avec les classes les plus modestes de la population. Cet attachement trouve une transcription dans sa pratique artistique. Un lien avec les milieux moins favorisés s'opère au travers de celui qu'entretient le peintre avec son cercle familial. Par ces accointances, le peintre peut appréhender avec plus d'aisance le propos de la représentation de la thématique montpelliéraine à toutes les classes sociales.

La carrière de peintre propose à Marsal un moyen d'extraction de ce milieu d'origine. Au XIXème siècle, la profession artistique fait partie de celles qui offrent des possibilités d'ascension sociale. Ainsi, le jeune Marsal peut profiter des prodigalités de sa municipalité, pour aspirer à établir son nom. En raison de l'importance de la question culturelle à Montpellier,

[24] ANDREANI Roland, *La presse quotidienne de Montpellier des origines à 1944*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Godechot Jacques, Université Le Mirail, Toulouse, 1989, p. 343.
[25] Une brochure non datée de la galerie d'art Mirages à Montpellier, vient témoigner d'une exposition ayant mis en regard les œuvres des trois artistes, afin d'en faire ressortir ce caractère unificateur.
[26] Par ailleurs, il est notable que ces derniers représentants aient déjà bénéficié d'études ambitieuses portant sur leur production, SCHULMAN Michel (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870 : Sa vie, son œuvre, sa correspondance, Editions de l'Amateur*, Paris, 1995, 409p, LABORIE Isabelle, *L'œuvre, reflet d'un milieu : Michel-Maximilien Leenhardt, dit Max Leenhardt (1853-1941)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Barlangue Luce et Kaenel Philippe, Université Jean Jaurès, Toulouse II, 2019, 414p.

la ville fait le choix d'investir dans les talents les plus prometteurs issus de sa formation, afin qu'ils puissent suivre le parcours d'honneur auquel sont alors soumis les jeunes artistes. La formation que reçoit Marsal s'inscrit dans un cadre stéréotypé sous le Second Empire[27]. Après la révélation de son talent précoce et un apprentissage initial complété grâce aux cours gratuits de l'Ecole Municipale, le jeune peintre peut à nouveau compter sur les largesses de sa ville natale, afin d'obtenir une bourse d'étude. Cette dernière lui permet de rejoindre la capitale et d'entrer dans l'atelier de son ancien compatriote : Alexandre Cabanel (1823-1889)[28]. Ce dernier appartient également à la génération des peintres formés par Matet. A Paris, Marsal reçoit donc l'enseignement d'une nouvelle manière artistique, mais il reçoit également en complément une éducation théorique qui lui permet d'étendre ses considérations artistiques. Cet apprentissage, s'il fournit au peintre des outils pratiques afin d'exercer sa profession, se présente également comme un argument de prestige.

La question du prestige s'établit dans un contexte où Marsal se doit de se créer une clientèle afin d'établir sa carrière. Ici de nouveau, le milieu social d'origine du peintre trouve sa manifestation dans le fait que celui-ci doit faire face une urgence plus tangible dans la nécessité de vendre ses toiles pour subvenir aux besoins de son foyer. En opposition, des peintres issus de familles aisées peuvent plus facilement se reposer sur les fonds familiaux. Par ailleurs, le besoin de se créer une clientèle sous-entend la nécessité pour Marsal de nourrir un réseau de connaissances qui se définit au-delà de sa classe d'origine. La correspondance laisse des traces de la genèse d'un tel réseau. Tout au long de sa carrière, l'artiste continue à entretenir ce tissu de connaissances, notamment au travers des nombreux engagements auxquels il prend part. Ces derniers ont tous pour point commun le fait de graviter autour de la cause locale. A Montpellier, Marsal trouve matière à s'investir tant dans les sociétés et cercles culturels, que dans les comités d'organisation de festivités.

Il est cependant un engagement qui se démarque des autres dans la carrière de l'artiste, c'est celui qui concerne son appartenance au Félibrige. En réaction à la politique sévère de centralisation mise en place par les gouvernements du Second Empire et de la Troisième République, des contestations régionalistes se répandent dans les provinces du territoire. Parmi toutes les organisations qui naissent alors de cette mouvance, le Félibrige s'impose comme l'une des plus impactantes[29]. Le mouvement, articule alors son discours autour de la défense de

[27] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, Fayard, Paris, 2012, p.16-25.
[28] HILAIRE Michel, AMIC Sylvain (dir.), *Alexandre Cabanel (1823-1889) - La tradition du beau*, Somogy éditions, Paris, 2010, 464p.
[29] THIESSE Anne-Marie, *Ecrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle-Epoque et la libération*, PUF, Paris, 1991, p.19.

la langue occitane. Dans son sillage, c'est de l'entièreté de la culture du Midi dont le Félibrige se fait le champion. L'association connaît dans les cercles montpelliérains une fortune particulière et étend, au travers d'un large travail de propagande, son ancrage dans sa vie culturelle. L'établissement de cette stratégie passe par la tentative d'intégrer à son discours les sciences humaines naissantes et les sciences naturelles. Ce que recherche alors le Félibrige, c'est la création d'une différenciation, afin de discerner un profil de l'individu du Sud qui justifierait la préservation des particularismes de sa culture, tout en profitant de l'aura bénéfique dont peuvent alors jouir les sciences. Au travers des contributions multiples des membres du Félibrige, le territoire du Midi dessine une mosaïque culturelle, dans laquelle chacun défend l'importance des particularismes de son clocher natal[30].

Cette défense s'organise grâce au zèle des membres du Félibrige, et peut compter sur l'affection portée par les habitants à leur milieu d'origine. En tant que félibre distingué[31], Marsal démontre sa participation active à la promotion du mouvement. Le peintre devient alors l'une des figures notables de l'organisation à Montpellier et même au-delà, se trouvant régulièrement désigné sous le vocable de « peintre du Félibrige ». La posture qui est alors offerte à Marsal, démontre l'une des stratégies propagandistes de l'association, passant par la glorification de ses figures tutélaires[32]. Cette mise en avant des personnalités dans la communication publique, trouve son pareil dans le milieu artistique. La maîtrise de l'image publique étend ses dispositifs dans cette seconde moitié de siècle. L'un de ces nouveaux outils trouve sa dimension dans le développement des titres de presse sur le territoire.

Les réformes sur la liberté de la presse accompagnent le formidable essor qu'elle connaît sous la Troisième République. Cette fortune conduit à l'avènement de nombreuses avancées sur le plan technique, dans les méthodes d'impression. Ces dernières, en permettant de réduire les coûts de production, ouvrent la possibilité à la multiplication des titres de presse, notamment à l'échelle locale[33]. L'examen scrupuleux auquel sont alors soumis les artistes dans les différentes revues culturelles qui voient le jour, contribue à reconsidérer la place de l'image publique, la *persona*, dans La stratégie de carrière des peintres de toutes envergures, et plus seulement les plus reconnus. La presse participe au phénomène de la publicisation des œuvres, accroissant plus encore la visibilité des artistes auprès d'une clientèle potentielle. En conséquence, la presse

[30] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps : Renaissance d'Oc et opinions (1850-1914)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2010, p.385.
[31] Marsal reçoit le grade de Majoral félibre, au cours de l'année 1892, « Dans sa réunion du lundi de Pâques, tenue sous la présidence du *capoulié* Felix Gras, le consistoire du Félibrige a nommé félibres *majoraux* : MM. Edouard Marsal (…). », « Félibrige », *Le Messager du Midi*, 20 avril 1892, p.3.
[32] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps : Renaissance d'Oc et opinions (1850-1914)*, *op. cit.*, p.142.
[33] HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République, 1871-1914*, *op. cit.*, p.64.

devient un véritable outil stratégique dans l'établissement d'un plan de carrière. Les liens que Marsal entretient avec les représentants des revues locales, trouvent ainsi des implications directes dans sa profession. La presse manifeste aussi son impact dans la carrière de l'artiste, au travers de sa participation directe à ces titres. Les nombreux travaux que Marsal réalise pour une multitude de gazettes, contribuent à élargir plus encore la diversité de sa production, mais ils lui permettent également d'étendre son public à des couches moins favorisées de la population.

Les progrès techniques qui permettent l'essor dont il est question ici, impactent aussi le reste du monde de l'impression. Marsal ne néglige pas les possibilités qui s'ouvrent dans ce domaine et se propose d'illustrer de nombreux ouvrages. Les nouvelles perspectives qui sont alors offertes au monde de l'édition, se reflètent également dans les possibilités livrées aux artistes dans ce domaine. Non seulement les progrès techniques permettent un abaissement des coûts de production, mais ils se proposent aussi d'accroître l'offre des imprimeurs. Face à la multiplication des prestations, les illustrateurs doivent développer leurs connaissances techniques, tout en bénéficiant du confort nouveau que peuvent proposer ces innovations. L'illustration d'ouvrage se présente ainsi comme une source de revenu pour les artistes, qui reste aussi un moyen de diffuser leur imagerie et leur nom auprès d'un public de bibliophiles convaincus. L'offre pour ces travaux augmentant, l'illustration d'ouvrage devient ainsi un moyen pratique de diversification pour les artistes.

Cependant, le monde de l'impression n'est pas le seul à se trouver impacté par les progrès industriels du XIXème siècle. Ces derniers tendent à toucher plus directement la pratique des peintres, au travers du perfectionnement des outils artistiques et de leurs moyens de conditionnement. L'une des occurrences les plus fameuses de ce fait reste l'invention du tube en étain en 1841, qui favorise la fortune de la peinture en plein air[34]. A la modernité technique, répond une modernité artistique qui contribue à faire bouger les contours de la profession de peintre. La formation et la carrière de Marsal, s'inscrivent dans une période où le monde artistique connaît des bouleversements brutaux. En 1863, le peintre Edouard Manet (1832-1883) expose au Salon des refusés son *Déjeuner sur l'herbe*, provoquant un scandale toujours retentissant l'année suivante. Le jeune Marsal fait alors son arrivée à Paris. Ces remous ouvrent la voie au développement de la peinture moderne[35].

D'autre part, l'influence de l'Académie se trouve, au moment même où Marsal rejoint les bancs de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, durement affectée par la politique menée par

[34] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.115.
[35] *Ibid.,* p.176-180.

l'Etat[36]. Les considérations politiques des représentants du gouvernement, poussent encore plus loin les mutations qui s'opèrent dans la manière d'aborder la carrière artistique, au travers d'une gestion nouvelle des financements attribués aux Beaux-Arts. Une migration des fonds vers l'enseignement des arts contribue à réduire plus encore les possibilités pour les artistes de s'établir en tant que peintres d'histoire. Cependant, elle élargit l'offre d'emploi dans le domaine de l'enseignement des Beaux-Arts[37]. Marsal bénéficie de cette nouvelle politique, prenant la charge du cours élémentaire de dessin à son retour à Montpellier à l'issue de ses études parisiennes. Il finit néanmoins par en être victime, puisque le discours autour des méthodes d'enseignement artistique doit mener au scandale qui le pousse à présenter sa démission à l'issue d'une décennie d'enseignement au sein l'Ecole Municipale.

Si les questionnements autour l'enseignement du dessin se font si pressants, c'est que la Troisième République tend à redéfinir le rôle de celui-ci dans l'éducation fondamentale des citoyens. Ces considérations émergent aussi au regard d'une évolution du modèle économique adopté par la France sous le Second Empire, et perpétué ensuite sous la Troisième République. La favorisation de la liberté des marchés économiques, qui se voit étendue au marché de l'art, modifie en profondeur l'approche des citoyens vis-à-vis du champ culturel[38]. Le domaine des arts appliqués y trouve alors une revalorisation sociale, grâce au rôle qui lui est attribué dans la dynamisation de l'économie nationale[39]. Dans cette lignée, une nouvelle approche de la pratique du dessin est entérinée. Il devient un outil utile à la construction intellectuelle des citoyens. Celui-ci doit mener à nourrir la modernité industrielle de la nation, plutôt que se considérer comme une activité de loisir[40].

Par ailleurs, la libéralisation de l'économie contribue à favoriser la solidification d'une classe moyenne dans la société. La population issue de cette classe représente alors une clientèle potentielle de choix pour les peintres, notamment les peintres provinciaux. Ces derniers peuvent alors compter sur un élargissement des commanditaires, mais ils doivent aussi considérer la nécessité de satisfaire les goûts et les demandes particulières de cette clientèle. Les artistes sont alors tenus de s'accorder à la fois aux attentes mais aussi aux moyens de ce public, en proposant des peintures dont le genre et le format convient aux goûts du marché. La multiplication des

---

[36] BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 145.
[37] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Chapitre 6, Evolution budgétaire du système administratif des Beaux-Arts », *Arts et Etat sous la IIIème République*, Editions de la Sorbonne, Paris, 1992, p.257-319.
[38] ASSELAIN Jean-Charles, *Histoire économique de la France du XVIIIème siècle à nos jours, 1-De l'Ancien Régime à la Première Guerre Mondiale*, Points, Paris, 1984, p.145-150.
[39] BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.,* p.251.
[40] *Ibid.*, p. 271.

expositions locales représente, en ce sens, une opportunité, non seulement de se faire voir aux yeux du public, mais également de mieux en jauger les goûts. Si Marsal n'abandonne jamais l'idée d'exposer au Salon parisien, le maître s'attache toujours à proposer ses envois aux expositions locales, notamment celle de Montpellier. L'artiste bénéficie grandement à l'échelle locale de l'élargissement de la classe moyenne, dans la mesure où il s'y constitue une clientèle dense, faisant notamment appel à ses talents de portraitiste. Le peintre jouit alors d'une solide réputation dans le domaine, et produit de nombreux portraits d'individus de toutes les classes de la société montpelliéraine. Ce genre s'impose comme son genre de prédilection et le place dans le sillage de la figure de son maître Matet, lui-même reconnu comme portraitiste de talent.

La modernisation de la société conduit également à l'émergence de nouvelles conceptions du monde. La question scientifique redessine les contours du vivant et s'infiltre dans l'ensemble des discours cherchant à s'oindre de l'image sérieuse dont bénéficient les sciences. Dans un XIXème siècle qui se voit comme fondamentalement scientiste, l'universalisme dont se réclame la pratique scientifique, s'accorde avec la gestion centralisatrice d'un Etat français qui suit lui-même les fondements de son héritage révolutionnaire[41]. Cependant, les sciences elles-mêmes doivent parfois trouver une utilité à usage local, induisant une spécialisation. À Montpellier, cette spécialisation concerne en particulier la question viticole, en raison de l'emprise qu'elle assoit sur l'économie de la ville. En parallèle, certains mouvements artistiques se fondent sur une observation scientifique de la nature, comme les mouvements Réaliste et Naturaliste, ou usent des théories scientifiques afin de les implémenter dans leur technique picturale, comme c'est le cas de certains peintres du groupe impressionniste[42].

Vis-à-vis de la question scientiste, la position d'une figure telle que Marsal ne peut manquer de faire preuve d'une certaine forme d'ambiguïté. Le peintre peut bénéficier des demandes nouvelles qui découlent des découvertes scientifiques récentes, en travaillant à la fois pour l'Ecole Nationale d'Agriculture et pour l'Université de Montpellier. Cependant, il est un aspect de la pensée de Marsal qui peut se trouver heurté par les traits rigoristes de la pensée scientifique du XIXème siècle. Cette particularité concerne sa foi religieuse. La période qui couvre la carrière de Marsal se caractérise par un détachement du sentiment religieux dans toute une part de la population, causé notamment par des chamboulements majeurs dans la manière de concevoir le monde environnant et d'appréhender le vivant[43]. Ces nouvelles connaissances

[41] WINOCK Michel, *La France politique, XIXe-XXe siècle*, Points, Paris, 2003, p.16.
[42] Nous faisons ici référence à la loi sur le contraste simultané, théorisée par Michel-Eugène Cheuvreul, en 1839, MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.,* p.115.
[43] Citons, pour exemple, l'impact de la théorie de l'évolution de Charles Darwin, DROUIN Jean-Marc, préface de DARWIN Charles, *L'origine des espèces*, GF Flammarion, Paris, 2008, p.7.

contribuent à la remise en doute du discours religieux, et mènent finalement à une perte d'influence de l'Eglise sur la population. Pour un catholique convaincu tel que Marsal, ce phénomène ne peut manquer de procurer un certain inconfort sous plusieurs abords. Premièrement, le fait de se s'afficher ouvertement catholique, impacte directement l'image publique de l'artiste. Dans une période où les rapports politiques entre l'Etat et la religion se manifestent par leur climat de tension outrée, se déclarer catholique peut également imposer un sentiment de décalage entre l'image du peintre et la modernité.

Une autre raison justifiant l'ambigüité du positionnement de Marsal se définit dans le rapport qu'il entretient avec sa région natale. Les avancées scientifiques sont un facteur direct du bon fonctionnement économique local, notamment au travers de la modernisation de la culture viticole. C'est elle qui permet à la région d'émerger, exsangue mais en vie, de la crise du phylloxéra[44]. Elle est également un élément essentiel de l'histoire culturelle de Montpellier. L'Université, si elle est le lieu où s'exercent et s'approfondissent les sciences dans la ville, est également un symbole séculaire de son passé historique, liant de manière ténue la pratique de la science à la description des particularismes montpelliérains.

Or, l'affection que Marsal porte à l'histoire et la culture de sa ville est un fait établi. La nostalgie du pays natal est d'ailleurs l'une des raisons soulevées pour justifier le retour de Marsal à Montpelier, à la fin de ses études parisiennes. Cette affection passe au-dessus même des ambitions de grandeur auxquelles le peintre a pu songer alors qu'il se trouvait sous les toits parisiens. En dépit des opportunités et de la richesse culturelle qu'offre la ville de Paris, le peintre choisit de ne pas même tenter d'y faire carrière. L'amour pour la petite patrie impacte l'Œuvre de Marsal tant dans le choix de ses thématiques, que dans les choix de carrière. Il impacte également le positionnement du peintre face à une modernité qui se rend coupable d'ébranler la plénitude dans laquelle baignent les vieilles pierres de Montpellier, et les traditions ancestrales qu'elles renferment. Le tracé urbanistique de la ville connaît, lui aussi, une réorganisation afin de répondre conjointement à la hausse de la densité de la population et à la problématique de l'arrivée du chemin de fer sur son territoire. Est alors redéfinit le profil de ses ruelles médiévales, pour le remplacer par de larges boulevards bordés par des façades s'inspirant de celles élevées dans la capitale[45].

Ainsi, la longue carrière de Marsal se voit traversée par de nombreuses transitions. Elle s'inscrit surtout dans une période où le temps connaît une accélération jusqu'alors inédite,

[44] LACAVE Michel, Pech Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, Privat, Toulouse, 2017, p.371.
[45] *Ibid.*, p.358.

portée par l'idée d'une modernité qui se repend dans tous les aspects de la vie civile, tant dans la politique, que dans l'économie et la culture. Emmené par le développement des sciences, les termes de progrès et de modernité intègrent alors les discours multiples, bénéficiant d'une aura de sérieux et d'optimisme. Cet enthousiasme ne touche cependant pas l'ensemble de la population, puisque si la science et le progrès permettent de répondre à de nombreux questionnements et parfois à améliorer le confort vie des individus, ils échouent à apporter une qualité de vie acceptable à tous. Ce dernier fait ne manque d'ailleurs pas de se trouver exacerbé au moment du constat des conséquences de la Première Guerre Mondiale[46].

Ainsi, la carrière de Marsal se déroule dans un contexte traversé par le concept de modernité. Dans ce cadre, l'artiste doit parvenir à se créer une carrière de peintre parmi les plus significatives de la ville. Pourtant, l'esthétique de Marsal est largement observée comme une proposition éloignée des préceptes modernes. La fortune que connaît le peintre laisse transparaître combien le produit de son œuvre, empreint de sentiments nostalgiques d'une tradition menacée par la modernité, répond à une demande de la part du public local. En parallèle de ce constat, il faut également souligner la réputation d'indifférence, voire de mépris vis-à-vis de la modernité, à laquelle le nom de Marsal s'est trouvé associé. Pourtant, la carrière de Marsal ne peut échapper aux avancées du monde contemporain et doit se trouver, sous plusieurs aspects, soumise à ses effets. Les opportunités offertes par le progrès, tant par la mise en circulation de nouveaux outils, que par une forme de réorganisation sociétale, sont autant de bénéfices dont l'établissement stable d'une carrière d'artiste ne saurait alors se dispenser.

Eu égard à ces considérations, nous pourrions nous demander dans quelle mesure l'image de petit maître local farouchement opposé aux principes de la modernité, à laquelle la figure de Marsal a pu se voir associée, trouve une justification. Ainsi, notre étude explore la manière dont la stratégie de carrière de Marsal arrive à trouver un équilibre entre prise en considération de la modernité et regard attentif vers le passé. En d'autres termes, la présente thèse se propose de répondre à la question : Par quel moyen, dans un contexte de mutations multiples dues à une obsession sociétale envers la modernité, l'Œuvre aux tendances passéistes d'un peintre comme Marsal arrive-t 'elle à s'imposer de manière aussi centrale dans la vie culturelle locale ? Cette étude doit nous permettre de comprendre dans quelle mesure Marsal est capable de s'armer des outils de la modernité, mais surtout d'une connaissance fine des dynamiques qui régissent cette

[46] Le monde culturel manifeste ses vues sur ce désenchantement, au travers de l'exploration de nouvelles mouvances artistiques dès la fin du XIXème siècle. Du point de vue littéraire, cet effet se manifeste avec l'émergence du mouvement décadentiste, du point de vue artistique avec celle du Symbolisme, WINOCK Michel, *La France politique, XIXe-XXe siècle*, *op. cit.*, p.16.

nouvelle société, pour constituer une Œuvre qui, à son aboutissement, mène les observateurs contemporains à le présenter en tant que montpelliérain par excellence. Elle doit également nous permettre de replacer le peintre et sa carrière dans son contexte large à l'échelle nationale, comme locale.

Afin de répondre à cette problématique, la thèse s'articule autour de trois parties. La première s'intéresse aux modalités de la carrière du peintre, qui répondent à un modèle plutôt nationalisé et stéréotypé de la carrière artistique. Elle se concentre sur la formation et la manière dont les opportunités de carrière modifient leurs contours à cette période, et de quelle façon Marsal profite de ce contexte nouveau pour s'établir dans sa province natale. La seconde décrit les pratiques au moyen desquelles l'artiste peut étendre son champ de production et son image publique à l'échelle locale comme nationale. Nous étudierons combien l'artiste peut accroître cette influence depuis la province en usant de procédés divers, profitant à la fois des outils de la modernité et du dynamisme culturel de son temps. La dernière se propose d'étudier combien l'affection que le peintre porte à sa cité natale et ses traditions influence à la fois son image publique et l'ensemble de sa production artistique et laisse une marque profonde dans l'identité de son Œuvre. Cette dernière partie nous permet également d'explorer combien, à la réciproque, le travail du peintre laisse une empreinte dans le vocabulaire de l'esthétique montpelliéraine.

I. La carrière d'un petit maître de province :

Si dans son essence la formation et la carrière de Marsal s'inscrivent dans un cadre conventionnel, ce contour stéréotypé pèche dans son imprécision et laisse en suspens de nombreuses questions. Ces dernières touchent, pour exemple, à l'empreinte que laisse la formation dans la pratique artistique du maître. Au-delà de la formation, l'impact du milieu se définit dans le contexte de l'étude d'un peintre provincial à une double échelle. Le contexte national et son impact sur l'évolution de la carrière des artistes s'impose dans cette étude, mais il se différencie parfois d'un contexte local. Ce dernier répondant à ses problématiques propre, dans l'une des villes françaises les plus éloignée géographiquement de la capitale, et imprime nécessairement sa marque dans l'œuvre du peintre. Ainsi, les opportunités professionnelles pour Marsal trouvent leur place au milieu de ce croisement de contextes, laissant observer une carrière certes dictée par un contexte général qui la rapproche sous certains aspects de celle de peintres de toutes origines, mais également régie par un contexte local qui la marque profondément de ses particularités.

1. La formation :

1.1. Ecole Municipale des Beaux-Arts et formation montpelliéraine :

La ville de Montpellier occupe, en cette fin de siècle, un rôle de capitale culturelle dans sa région, qui souffre peu de la concurrence des villes environnantes. Cette image privilégiée de ville culturelle, dont jouit de longue date la ville, lui permet de se démarquer de ses voisines et de s'imposer, de fait, dans le Languedoc méditerranéen comme centre intellectuel incontournable. Ce statut est entretenu en large partie par le prestige ancestral de son université, une image de laquelle les acteurs locaux savent tirer parti[47]. La pérennisation de cette position induit donc le soutien d'un tissu institutionnel stable. Sur le plan artistique, l'institution qui prend en charge la formation des jeunes artistes est l'Ecole municipale des Beaux-Arts. Les efforts investis dans la bonne portée de l'Ecole municipale, particulièrement après 1870, conduisent à l'accroissement de sa notoriété et de son aire d'influence. Ces efforts conduisent

[47] Cette notion est développée en dernière partie de la présente thèse.

l'Ecole à trouver sa place parmi les meilleures formations de province, et son fonctionnement, comme son succès, ne manquent pas d'inspirer d'autres institutions provinciales[48].

Proposer une étude de l'Ecole municipale des Beaux-Arts de Montpellier à l'époque où Marsal est étudiant, revient à présenter une étude de l'entièreté de l'offre de formation offerte aux artistes sur la ville de Montpellier. L'Ecole propose, durant la période durant laquelle Marsal la fréquente, une offre de formation complète, mêlant à la fois apprentissage du dessin et des techniques de la peinture. Cette offre se distingue d'une formation parisienne, en ce qu'elle ne se conjugue pas avec une profusion d'ateliers privés dans lesquels les élèves peuvent parfaire leur manière[49]. Etudier le milieu dans lequel se développe l'offre de formation mise à disposition du jeune peintre permet de mieux comprendre les raisons qui ont pu mener le jeune homme à envisager une carrière dans le domaine artistique, et les sources d'influence qui viennent agrémenter sa pratique, mais aussi quelles sont les dynamiques qui dominent le milieu dans lequel le peintre voit fleurir sa carrière.

Cependant, la précocité de Marsal se détermine en amont de son accession aux bancs de l'Ecole. Dès le début de ses études, le peintre reçoit déjà une première formation artistique[50]. Un cahier de travaux de vacances conservé aux archives municipales de Montpellier[51] nous donne plusieurs détails sur l'éducation scolaire suivie par Marsal. La première page du cahier (Fig.1) nous renseigne sur l'Ecole que fréquente le jeune Marsal. C'est donc à l'école lassalienne de Montpellier que Marsal entame son *cursus*[52]. Cette éducation qui mêle des disciplines à la fois religieuses et laïques, tend à clarifier le rapport que nous voyons plus tard se développer entre le peintre et la question religieuse. Elle a également la particularité d'être délivrée à titre gratuit. Ce dernier point a pu se montrer déterminant dans le placement de

[48] Les villes d'Alger et de Marseille, pour exemple, s'inspirent de l'administration de l'Ecole montpelliéraine pour réformer leurs propres formations artistiques, LAREDO Dominique, *La Vie Artistique à Montpellier (1870-1918)*, *op. cit.*, p.37.

[49] BONNET Alain, NIERLICH France, (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2013, p.397.

[50] N'ayant pas plus d'information sur l'éducation primaire du peintre, nous ne pouvons ici nous exprimer à ce sujet, cependant, étant donné les capacités précoces de Marsal et que nous relevons plus loin ici, le fait que cette éducation primaire ait déjà pu inclure une formation initiale en cette matière semble probable.

[51] 23 S, Fonds Marsal, Archives Municipales de Montpellier.

[52] Les écoles lassaliennes sont placées sous l'égide de la congrégation des Frères des écoles chrétiennes, crées par Jean-Baptiste Lasalle, au XVIIème siècle. Elles délivrent à leurs élèves un enseignement religieux et laïque, gratuit, et qui s'inscrit dans la philosophie de son créateur et sa volonté d'étendre les disciplines culturelles et intellectuelles jusque dans les milieux les plus défavorisés. Ces écoles proposent un encadrement pour les élèves de 6 à 18 ans, elles sont réparties à l'international et concernent alors en France 265 000 élèves, POUTET Yves, « Les Frères des Ecoles chrétiennes à l'époque de Jules Ferry », *L'offre d'école : Éléments pour une étude comparée des politiques éducatives au XIXe siècle,* Éditions de la Sorbonne, Paris, 1983, p.285-307.

Marsal. En effet, le peintre est issu d'un milieu social relativement modeste[53]et qui laisse peu de choix quant aux options de l'offre éducative, dans le contexte du Second Empire.

Lors de l'année scolaire 1857-1858, alors que Marsal a entre 12 et 13 ans, le peintre parfait son éducation dans l'établissement chapeauté par la confrérie des Ecoles chrétienne des frères. Les pages du cahier qu'il compose alors laissent voir la capacité précoce du jeune Marsal dans le domaine du dessin. Les dessins qui ornent les feuillets de l'ouvrage sont réalisés à la plume et révèlent une rigueur de trait remarquable, qui donne une exécution nette à son projet. Nous pouvons également observer une aisance dans les exercices de calligraphie, comme dans ceux de lettrage. Le jeune Marsal y compose des alphabets exécutés avec différents styles de polices d'écriture. Parmi ces propositions, nous pouvons relever un alphabet anthropomorphique (Fig.2), qui met en scène des soldats[54]. Dans cet exercice, c'est non seulement la capacité d'exécution de Marsal qui est mise à contribution, mais c'est aussi son sens de la créativité[55]. L'artiste fait également déjà appel à des références externes, démontrant déjà un œil attentif aux manières des maîtres établis. Le jeune Marsal s'inspire de l'*Alphabet comique*, d'Honoré Daumier (1808-1879), pour le dessin de sa lettre F, et dans laquelle il reprend l'attitude du personnage jouant d'un instrument à vent (Fig.3 et Fig.4).

Ainsi, l'exercice de la réalisation de cet alphabet anthropomorphique démontre l'aisance avec laquelle Marsal maîtrise déjà les rudiments de la pratique du dessin. Le jeune artiste imagine ici des anecdotes joyeuses, dans un goût badin similaire à ce qu'il propose plus tard en tant qu'artiste confirmé. Il laisse apparaître ici, non seulement un sens de la mise en forme, mais également une véritable créativité qui lui permet de créer des saynètes originales, tout en se soumettant aux règles contraignantes de son exercice. L'assurance avec laquelle le tout jeune Marsal s'illustre dans la réalisation de son cahier de vacances, vient confirmer les témoignages de la genèse de sa passion déjà ardente pour le dessin[56]. La manière avec laquelle l'artiste arrive déjà à se démarquer dans l'exercice du lettrage et de l'ornement de la mise en page laissent à penser que Marsal a pu être encouragé à suivre un *cursus* au sein de l'Ecole municipale de dessin de Montpellier d'abord dans un but de poursuivre une carrière dans les arts industriels.

[53] Les origines sociales du peintre sont développées dans la sous-partie dédiée à la famille.
[54] L'exercice délivré ici par Marsal s'inscrit dans le cadre de l'extraordinaire popularité dont profite le thème de l'alphabet imagé au XIXème siècle, comme le décrit Ségolène Le Men dans son ouvrage *Les Abécédaires français illustrés du XIXème siècle*, LE MEN Ségolène, *Les Abécédaires français illustrés du XIXème siècle*, Promodis, Paris, 1984, 338p.
[55] *Ibid.*
[56] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*, p.8.

Si les sources ne laissent pas déterminer avec exactitude nette la date à laquelle le jeune Marsal entre à l'Ecole de dessin[57], elles permettent néanmoins d'observer qu'en 1860 le peintre y a déjà entamé ses études[58]. Ainsi, alors que le jeune artiste fréquente ses bancs, l'Ecole de dessin industriel partage les locaux de l'Ecole des Beaux-Arts. L'Ecole municipale de dessin de Montpellier se présente alors comme une congruence de plusieurs écoles, qui délivrent des classes thématiques aux élèves. Ces écoles n'ont cependant pas d'indépendance structurelle à proprement parler, elles sont toutes patronnées par la mairie et partagent les mêmes locaux. En tant qu'élève de l'école municipale de dessin de Montpellier, Marsal trouve à sa disposition des classes de dessin et de peinture d'après le modèle, de dessin d'après la bosse, de sculpture, de dessin industriel, de géométrie pratique, ou encore d'architecture[59]. Une telle proximité entre la formation qui destine les artistes montpelliérains à une carrière dans les arts industriels et celle qui les destine à une carrière dans les Beaux-Arts laisse deviner une porosité entre les vocations initiales des étudiants et leur établissement définitif. L'assiduité particulière avec laquelle le jeune Marsal fréquente, tôt dans son *cursus*, la classe de dessin industriel proposée par Louis Corvetto (1814-1887)[60], permet de supposer que la carrière dans les Beaux-Arts du peintre ait pu être tributaire de cette porosité.

A l'opposé de son maître Matet, Marsal n'est pas issu d'une lignée de peintres[61]. L'environnement parental de l'artiste s'assimile à une petite classe salariale de la ville que les sources ne relient que de manière très distendue avec la vie culturelle locale. En dépit même de la passion précoce du jeune Marsal pour le dessin[62], peu d'éléments dans l'environnement familial du peintre le prédisposent à une carrière artistique, dans un contexte où une carrière dans le domaine des Beaux-Arts tend généralement à éveiller la suspicion parentale[63]. L'influence sur Marsal d'un oncle maternel, imprimeur à Poissy et qui produit notamment des abécédaires illustrés, se distingue en ce sens comme un exemple ayant pu inspirer les ambitions du jeune homme[64]. Ainsi, l'intégration de Marsal à l'Ecole de dessin municipal peut, dans un

[57] Les registres d'inscription des élèves conservés dans le fonds municipal ne commencent qu'à partir de l'année 1895, 2 R, Archives Municipales de Montpellier.
[58] Comme le suggère le rapport de l'exposition régionale des Beaux-Arts rédigé par Ulysse Cros cette année, CROS Ulysse, *Rapport fait au jury de l'Exposition des Beaux-Arts*, Imprimerie Gras, 1860, 68p.
[59] LAREDO Dominique, *La Vie Artistique à Montpellier (1870-1918)*, *op. cit.*, p.21.
[60] CROS Ulysse, *Rapport fait au jury de l'Exposition des Beaux-Arts*, *op. cit.*
[61] LAREDO Dominique, *La Vie Artistique à Montpellier (1870-1918)*, *op. cit.*, p.20.
[62] Une lettre d'un M. Crémeau, ami de la famille Marsal, et militaire dans les Basses-Pyrénées (Pyrénées-Atlantiques), conservée dans les archives familiales consultées par Isabelle Tessier décrit : « (…) madame Marsal tricotant près de son fils « armé d'une plume, d'un crayon ou d'un pinceau et tellement acharné que l'enfant ne savait même pas si quelqu'un était près de lui… », TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*, p.8.
[63] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIX*^{ème} *siècle*, *op. cit.*, p.16.
[64] *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX*^{ème} *siècle*, Base de données sur le site de l'Ecole Nationale des Chartes, disponible en ligne : < http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/recherche >.

premier temps, être envisagée sous le prétexte d'une formation à une carrière dans les arts industriels. A la suite d'une telle formation, s'offrent aux artistes des perspectives de carrières salariales, qui rattacheraient Marsal à un milieu social dont il est proche.

Les années d'étude du peintre s'inscrivent d'ailleurs dans un contexte national qui tente de revaloriser la position de l'ouvrier d'art dans la société[65]. A l'échelle locale, cette politique trouve sa résonnance dans le ralliement Ecole municipale de dessin industriel de Montpellier, à l'Ecole municipale de dessin[66]. Plus tard, la voix du maire bonapartiste Jules Pagézy (1802-1882) fait également résonner l'écho de la politique nationale dans sa cité, au travers de l'annexation de l'Ecole de coupe de pierre par l'Ecole municipale de dessin, en 1867[67]. Si cette décision intervient après la période estudiantine montpelliéraine de Marsal, elle témoigne néanmoins de l'harmonisation de la volonté gouvernementale sur la question de la formation des ouvriers d'art, avec la volonté politique montpelliéraine. Dans une telle situation, l'amitié et l'affection que Matet développe à son égard durant ces années[68] a pu pousser le peintre à redéfinir ses ambitions initiales et combien le soutien du maître a pu faciliter les démarches nécessaires en ce sens.

Non seulement Marsal peut ainsi bénéficier de la large diversité de l'offre que propose l'Ecole Municipale de dessin, mais il peut surtout en profiter de manière gratuite. En effet, tous les enseignements encadrés par l'Ecole y sont délivrés à titre gracieux[69]. A la suite de son parcours initial sur les bancs de l'école lassalienne, Marsal peut donc continuer de profiter de la prodigalité d'un établissement afin de parfaire sa formation. La notion de gratuité vient à nouveau relier l'étude de la formation du peintre à ses origines sociales. Elle vient également éclairer les considérations plus générales qui entourent la carrière de peintre au XIXème siècle, notamment au travers de son association à une idée qui contribue largement à son augmenter son attractivité. Cette idée est celle de la promotion sociale que peut permettre l'établissement d'un peintre dans la profession[70]. En effet, l'exemple des carrières fulgurantes de peintres de la période, dans une société qui peine à valider dans les faits les discours optimistes qui encouragent la libéralisation de l'économie et qui se veulent exprimés au nom même de

[65] Comme le présente Alain Bonnet dans son ouvrage, pour répondre à une problématique qui concerne à la fois des questions de domination économique et culturelle, le gouvernement tente de redynamiser le secteur de l'industrie d'art. Cette tentative passe notamment par la redéfinition du rôle de l'ouvrier en tant que tel, BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p. 151.
[66] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*., p.21.
[67] *Ibid.*
[68] Nous développons ce point dans la sous-partie I.1.3.
[69] *Ibid.*, p.21.
[70] *Ibid*., p.17.

l'amélioration de la question sociale[71], offrent le spectacle attrayant d'une promesse de gloire qui se tiendrait à la portée des plus talentueux et des plus travailleurs. Cette image est d'autant plus importante que, en confrontation directe avec ces quelques exemples flamboyants, la carrière de peintre peut pâtir du manque de débouchés notoire qu'elle propose[72]. De ce fait, la visibilité détonante des peintres qui réussissent le mieux permet de tempérer cette image négative, car si la carrière de peintre offre des rêves prospérité financière, elle permet, en sus, de jouir d'un véritable prestige social et de fréquenter la société la plus élevée.

Dans l'esprit d'un montpelliérain ayant grandi, comme Marsal, dans les années 1850 et 1860, cette notion est particulièrement importante dans la mesure où un exemple de compatriote contemporain à la réussite particulièrement brillante, vient appuyer le crédit de tels discours. Alors que Marsal est encore un enfant, Alexandre Cabanel connait les premiers succès d'une carrière prospère qui lui assure une gloire à l'échelle nationale, obtenant même les insignes de chevalier de la légion d'honneur en 1855[73]. Cabanel est lui-même issu d'un milieu modeste, étant fils de menuisier, et il a fréquenté les bancs de l'Ecole Municipale de dessin de Montpellier, suivant notamment les enseignements de Matet[74]. Tous ces points facilitent l'identification d'un jeune artiste en devenir à cette figure célèbre dont le lustre ne pouvait manquer d'être entretenu à l'échelle locale par ses anciens maîtres. Nous verrons un exemple de la propension de Matet à évoquer son illustre ancien élève lorsqu'il s'en sert d'étalon pour évaluer l'avancement de Marsal. Par ailleurs, suite au succès de Cabanel, un autre peintre issu du sérail montpelliérain, et ayant suivi le même parcours, rencontre à son tour un succès prometteur. En 1860, Ernest Michel, ancien élève de l'Ecole municipale, ayant également suivit l'enseignement de Matet remporte le Grand Prix de Rome[75]. L'Ecole municipale de Montpellier peut alors s'enorgueillir d'avoir formé deux pensionnaires de la villa Médicis, l'un dans la décennie 1840, l'autre dans la décennie 1860.

La décennie 1850 trouve également d'autres motifs d'émulation importants, dans la mesure où elle marque le début de la collaboration entre le peintre Gustave Courbet (1819-1877) et le mécène Alfred Bruyas (1821-1877). Ce dernier ramène à Montpellier des œuvres

[71] Napoléon III est d'ailleurs promoteur de cette thèse depuis la parution de son *Extinction du paupérisme*, ouvrage dans lequel le futur empereur exprime la nécessité d'enrichir la société française entière pour parvenir à l'intinction du paupérisme en France. Le vaisseau proposé pour parvenir à cet enrichissement général est celui de la libéralisation de l'économie, BONAPARTE Louis Napoléon, *L'Intinction du paupérisme*, Pagnerre, Paris, 1844, 53p.
[72] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.15.
[73] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Alexandre Cabanel (1823-1889)- La tradition du beau*, *op. cit.*, p.34.
[74] *Ibid.*
[75] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*., p.22.

telles que *La Fileuse endormie*, ou encore les transgressives *Baigneuses*, du Salon de 1853[76]. Cette collaboration entraîne même le maître à gratifier la ville d'une visite en 1854, mais elle marque surtout en profondeur les perspectives artistiques des peintres montpelliérains et les attentes de la critique à leur égard[77]. Le milieu artistique de Montpellier se lie donc avec des personnages de portée nationale et se positionne dans le rayonnement de deux personnalités qui représentent dans la postérité deux pans opposés du discours artistique. Entre Courbet et sa modernité et Cabanel et son académisme, Montpellier trouve sa confortable position de ville de province, dont la réputation culturelle ne ternit pas. L'exemple de réussite de ses anciens élèves ne manque pas de donner plus de crédit à ses institutions. La réussite des institutions municipales et des compatriotes peut également inspirer aux habitants de Montpellier un sentiment de fierté patriotique. Dans un tel contexte, une association entre la réussite artistique et le patriotisme montpelliérain peut trouver établie. Cette dernière association ne peut être un facteur marginal dans la manière dont Marsal envisage sa propre carrière, eut égard à la fidélité non dissimulée dont il fait preuve tout au long de son existence envers la petite patrie.

Si la réussite artistique de Cabanel contribue à créer un terreau d'émulation culturelle dans la ville de Montpellier, elle pernet également, plus tard, de nourrir cet élan par le biais d'un enrichissement des collections municipales. La création de la galerie Bruyas en 1876 en est un exemple parlant, de même que le don d'une partie du fond d'atelier de Cabanel, et de son neveu à la ville natale du maître[78]. Or, les collections muséales ont un impact direct sur la formation des jeunes peintres, ainsi que sur le maintien de ce sentiment d'émulation dans le climat artistique local. En effet, l'idée de l'institution muséale est, dans ses fondements, directement liée à la formation des jeunes générations artistiques. Comme le démontre Dominique Poulot dans son ouvrage *Une histoire des musées en France*[79], l'un des arguments promoteurs de la création de musées en France est celui de la formation des jeunes artistes. Marsal pratique avec assiduité la copie des œuvres du musée Fabre. S'il nous est difficile de déterminer la date d'exécution de ces copies, ces dernières révèlent au moins l'attention que le peintre porte à l'observation des maîtres qui l'ont précédé, et combien la fréquentation du musée est une opportunité d'étude et de perfectionnement pour le peintre.

---

[76] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.321.

[77] Le point que nous évoquons ici concerne l'association qui est faite entre une tradition de la peinture montpelliéraine et l'esthétique du Réalisme dans les attentes de la critique locale, il est développé dans la dernière partie de la présente thèse.

[78] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, p.13-17.

[79] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIIIe- XXe siècle*, éditions La Découverte, Paris, 2008, p.30.

Cette proximité entre institution muséale et formation de la jeune génération artistique est, à Montpellier, littérale et ce depuis la création du musée Fabre. C'est le désir explicite de son créateur François-Xavier Fabre (1766-1837), quand il demande et obtient à ce que les Ecoles de dessin, d'Architecture et de géométrie pratique soient transférés depuis la mairie jusque dans des locaux jouxtant le nouveau musée[80]. L'Ecole que fréquente Marsal dans le début des années 1860 est la directe héritière de cette école remaniée et relocalisée pour jouxter le musée de la ville, durant la troisième décennie du siècle. Cependant, à partir de 1871, l'Ecole municipale connaît une véritable réforme qui apporte un nouvel élancement à une mécanique dont les rouages commencent à s'oxyder. Comme le relève Dominique Laredo dans son étude sur *La Vie Artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, la période de la fin de carrière de Matet à la tête de l'Ecole et du musée Fabre accuse un manque de vitalité soudain dans le paysage culturel montpelliérain. Or, laisser ces institutions se nécroser, porterait atteinte aux ambitions culturelles de la ville entière, dans la mesure où ces dernières sont, comme nous l'avons relevé plus haut, un des piliers de ces ambitions. Le choix d'un nouveau directeur qui puisse donc être à la fois compétant et qui puisse proposer une observation pertinente des besoins de l'Ecole municipale s'impose alors comme une demande capitale. La reprise en main des institutions par Ernest Michel (1833-1902) propose l'ouverture d'une nouvelle période de dynamisme artistique à Montpellier[81].

Cette date coïncide avec le retour de Marsal à Montpellier, après ses études parisiennes. La réforme de l'Ecole permet au peintre de pourvoir un poste professoral ouvert à cette occasion. Si elle en est la descendante administrative, l'Ecole dans laquelle Marsal est nommé professeur de dessin est, dans le fondement de l'éducation qu'elle dispense, différente de celle dans laquelle le jeune homme a étudié. Ce que nous pouvons entrevoir ici, c'est un autre biais majeur par lequel l'Ecole municipale des Beaux-Arts contribue à entretenir le tissu artistique montpelliérain. En effet, l'Ecole municipale, en offrant le choix d'une carrière professorale qui promet un appoint stable aux artistes locaux, contribue indirectement à l'entretien de leur production artistique. Notons ici que si l'Ecole sécurise la situation des artistes locaux, elle assure également celle d'un autre type d'acteurs fondamental pour la bonne pratique artistique : les modèles. En effet, comme le met en avant une lettre rédigée par Narcisse Salières (1818-1908), peintre carcassonnais, à Marsal, la présence d'une école des Beaux-Arts dans une ville

[80] Le maître va même jusqu'à directement intervenir sur le programme d'enseignement proposé par l'Ecole en le complétant d'un cours d'après la bosse, et de cours de dessin et de peinture d'après le modèle vivant, LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*., p.21.
[81] *Ibid.*

permet aux peintres de pouvoir pratiquer l'étude d'après le nu[82]. Ainsi, une ville telle que Carcassonne, dépourvue d'une telle institution, rend presque impossible cet exercice, dans la mesure où les modèles ne peuvent y prétendre faire carrière ou trouver un support quelconque[83]. S'illustre ici la manière dont les infrastructures d'éducation artistique n'influent pas seulement sur la formation seule des peintres, mais également sur le déroulement de leur carrière. Ainsi, les disparités d'investissement dans ce domaine entre les villes de province tendent à cimenter une certaine inégalité dans la manière dont les artistes peuvent envisager la tenue de leurs carrières dans ces localités. A Montpellier, Marsal bénéficie de la proximité d'un enseignement pluriel et acquis auprès d'un maître qui a vu sortir de ses classes des figures proéminentes de la vie artistique nationale. Le peintre peut ensuite aborder son retour dans sa ville natale avec un optimisme plus assuré, connaissant les opportunités qui y sont offertes aux artistes. De ce fait, l'impact du dynamisme de l'Ecole trouve des répercutions sur la carrière du peintre, au-delà des liens directs qu'il peut entretenir avec elle.

Marsal exerce pendant dix ans au sein de l'Ecole municipale des Beaux-Arts, avant d'abandonner son poste. Durant cette décennie et les suivantes, l'Ecole municipale solidifie graduellement sa réputation. Cette solidification se manifeste par l'obtention d'une aide subventionnelle de la part de l'Etat, dans le budget annuel de l'Ecole en 1881[84]. L'aide reçue par Montpellier fait écho à une réforme nationale de l'enseignement des arts qui se trouve portée par la volonté politique de cultiver une esthétique nationale en dynamisant la formation artistique[85]. Dans cette veine, le gouvernement entame également la création de grand centres régionaux dédiés à cette intention. C'est un an après l'octroi de cette assistance, un an aussi après le départ de Marsal, que l'Ecole change de statut. A partir de 1882, l'Ecole Municipale de dessin de Montpellier devient Ecole Régionale des Beaux-Arts[86].

---

[82] « Il est bien difficile de faire ici des/ études d'après le nu ; il nous/ manque une Ecole des Beaux-Arts/ et je doute fort que la Municipalité/ soit disposée à faire le moindre sacrifice/ pour cela. », SN-1.

[83] Sachant que la carrière de modèle reste précaire quand bien même elle peut être pratiquée durant de nombreuses années. L'exemple du modèle montpelliérain Gravier qui, en raison de son âge avancé, ne peut plus pratiquer son activité de modèle exercée auprès de l'Ecole municipale pendant 25 ans. Une somme de 200F lui est alors allouée annuellement par le conseil municipal afin de supporter ses vieux jours. Une telle décision montre combien la présence de l'Ecole des Beaux-Arts permet de mieux professionnaliser l'activité de modèle, proposant des avantages, certes modiques, mais qui seraient vraisemblablement inexistants sans la notion de service rendu à l'Ecole municipale, 1D 54, AM.

[84] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*., p.35.

[85] Cette volonté s'inscrit dans un contexte de montée des nationalismes en Europe. La formation des ouvriers d'art devient donc un sujet de première préoccupation pour le gouvernement français, puisque ce sont ces ouvriers qui sont capables de promouvoir une esthétique nationale qui primerait sur celles des autres nations, et qui, notamment par le biais de cette esthétique, pourraient affirmer la supériorité de l'industrie française, CARON Jean-Claude, VERNUS Michel, *La France du XIXème siècle, Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Armand Colin, Paris, 2019, p. 321-353.

[86] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*., p.37.

En pratique ce changement permet un accroissement des subventions annuelles reçues par l'Ecole, qui passent de 14 614F[87] à 16 000F, dont le quart est assumé par l'Etat[88]. En échange, il est demandé aux administrateurs de l'Ecole régionale qu'ils respectent un droit de regard envers les instances ministérielles sur son budget et son règlement intérieur[89]. De manière plus symbolique, ce nouveau statut de centre régional entérine la position dominante de la ville de Montpellier sur les autres villes languedociennes en termes de formation artistique, mais aussi plus largement en termes de pôle artistique. Cette élévation de statut ainsi que la réorganisation qui l'accompagne est un véritable succès pour Montpellier, qui connaît une nouvelle impulsion dans sa vie artistique.

Cependant, si Montpellier arrive à obtenir une position enviable à l'échelle locale, l'Ecole régionale reste avant tout un lieu de formation initiale mais incomplète, pour les artistes aspirant à une carrière officielle. Si cette condition est moins impérative pour les artisans d'art, qui peuvent désormais obtenir un diplôme sanctionnant leurs compétences en fréquentant une école de province, les artistes sont encore incités à poursuivre le parcours traditionnel. Ce parcours inclut un passage par les institutions parisiennes. La formation des écoles de province souffre d'une réputation trop dégradée en regard de celle de la capitale, pour encore parvenir à se suffire à elle-même dans le domaine des Beaux-Arts. Il est entendu qu'une formation de province ne peut offrir l'étendue des qualités ou des opportunités qui conviendraient à construire une carrière prestigieuse[90]. C'est donc dans l'espoir de poursuivre le *cursus honorum* de la formation aux Beaux-Arts, que les artistes doivent envisager une période d'études à Paris. Cette nécessité place néanmoins les jeunes artistes tels que Marsal face à un écueil, dans la mesure où cette injonction les expose inévitablement à de larges dépenses financières. Cet écueil est le même pour les municipalités de province, qui, après avoir tant investit pour offrir à leurs jeunes étudiants une formation gratuite, pourraient voir tous leurs efforts n'aboutir à aucun résultat significatif, si les artistes que leurs écoles forment ne peuvent ambitionner à faire une carrière nationale.

De cette difficulté, le parcours Marsal est un exemple. Le peintre n'échappe pas à l'impérativité de cette injonction au cours de sa propre formation. Or, en comptant sur son milieu d'origine, le peintre ne pouvait envisager la poursuite de ses études sans aide externe. Cette aide externe se manifeste une nouvelle fois par le biais d'un effort municipal. Dans le but

[87] Budget avancé par la municipalité de Montpellier en 1880.
[88] *Ibid.*, p.38, 34.
[89] Une inspection annuelle de délégués ministériels est organisée afin de servir cet effet, *Ibid.*, p.34.
[90] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIX*^{ème} *siècle*, *op. cit.*, p.16-24.

de soutenir les jeunes artistes prometteurs, les municipalités peuvent voter l'attribution de bourses d'étude qui doivent faciliter la poursuite scolaire. L'attribution de ces bourses montre une nouvelle fois la volonté de proposer une politique culturelle cohérente ainsi que la propension de la municipalité à encourager ses acteurs culturels. Marsal reçoit à partir de la fin de l'année 1864 une bourse lui permettant rejoindre Paris, pour poursuivre ses études à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts[91]. A cette période, Gaston Bazille (1819-1894) rédige une lettre à destination de son fils Frédéric (1841-1870), dans laquelle il mentionne le caractère d'infatigable travailleur de Marsal. La lettre fait également mention de la chaleur avec laquelle le maître Matet parle de son élève, n'hésitant pas à invoquer le nom de Cabanel pour exprimer la solidité du savoir de Marsal, qu'il voit alors plus aboutit encore que celui de Cabanel à son départ de Montpellier[92]. Une telle description laisse de comprendre le regard que porte alors l'entourage de Marsal sur ses capacités. Elle précise également la teneur des ambitions qui reposent sur les épaules de ce jeune homme à la veille de son départ pour la capitale, déjà comparé à son illustre compatriote et prédécesseur qui y mène alors une carrière brillante.

[91] Le registre des délibérations municipales conservé aux archives de la ville ne fait pas mention de l'attribution de cette bourse. Ainsi il nous est difficile de dater avec précision son attribution. Plusieurs autres sources mentionnent cependant le fait que cette bourse ait bel et bien été attribuée au jeune Marsal et qu'elle provenait bien de la ville de Montpellier : une lettre conservée dans les archives familiales dont fait état Isabelle Tessier signée G. Ferrier et datée du 17 juillet 1867 qui annonce à Marsal la prolongation de son appoint : « (…) je suis heureux d'avoir à vous faire connaître, qu'à raison des notes favorables qui ont été mises sous les yeux du Conseil Municipal, l'allocation de douze cents francs(…) », TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*, p.8. ; « Quand vint sa seizième année, il partit pour Paris comme pensionnaire de la Ville à l'Ecole Nationale », notons ici le fait que Raoul Davray propose une autre date de départ de Marsal pour la ville de Paris qui se situerait plutôt en 1862, une date qui contredit les autres sources, dans un article assez imprécis qui confond Charles Matet avec son père Joseph, DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.

[92] « Matet assure qu'il n'a plus grand-chose à lui apprendre, et assure qu'il en sait plus que Cabanel, quand ce dernier partit de Montpellier. Dans tous les cas ce Marsall est un travailleur infatigable (…). », BARRAL Guy, VATUONE Didier (dir.), *Correspondance de Frédéric Bazille*, Nouvelles Presses du Languedoc, Montpellier, 1992, p.94.

1.2. Ecole Nationale des Beaux-Arts :

C'est le jour de la toussaint 1864 que Marsal quitte Montpellier pour arriver sous le ciel brumeux de la capitale[93], grâce aux fonds annuels, d'un montant de 1 200F, qui lui sont distribués par la municipalité[94]. L'attribution de cette bourse permet au jeune artiste de se consacrer pleinement à ses études à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. L'entrée à l'Ecole étant gratuite, il est entendu que la bourse municipale doit couvrir les dépenses de vie des jeunes artistes qui peuvent en profiter. Le versement se fait de manière annuelle, et les jeunes étudiants doivent, par conséquent, en refaire la demande chaque année. Cette demande est alors soumise à la présentation des réussites accomplies par les postulants. Ces réussites se manifestent notamment au travers de succès à l'un ou plusieurs des nombreux concours qui émaillent la scolarité des étudiants des Beaux-Arts, dont la formation repose sur un système favorisant une émulation constante[95].

L'arrivée de Marsal à Paris ne coïncide pas avec son entrée à l'Ecole des Beaux-Arts. En effet, l'accès aux bancs de l'institution est soumis à la réussite préalable aux épreuves du concours de places[96]. Les sessions d'examen sont données en présentiel et deux fois par an, la première au mois de septembre, la seconde au mois de mars[97]. Lorsque Marsal emménage à Paris, au mois de novembre 1894, la session automnale de l'examen d'entrée à l'Ecole s'est déjà écoulée. Le jeune artiste doit donc patienter jusqu'à la session du mois de mars 1865 pour tenter sa chance au concours de place et espérer pouvoir se mêler aux rangs des élèves de la célèbre institution. Dès cette première tentative Marsal est reçu à l'examen qui lui permet

---

[93] Cet épisode est raconté par Marsal dans un discours donné en 1891, « I'a vint-e-sièis ans, m'enanère en escoulan à Paris, en nouvembre, juste per la fèsta das Morts (…). Quand me veguère lion dau Clapàs, perdut soulet dins la granda vilassa, jout un sourel qu'aviè l'er, negat dins lou neblun (…) plourère moun cièl blu e moun clouquiè. », « « Il y a vingt-six ans, je m'en allais étudier à Paris, en novembre, juste pour la fête des morts (…). Quand je me vis seul dans la grande ville, sous un soleil qui avait l'air, noyé dans la brume (…) je pleurais mon ciel bleu et mon clocher. », « Paraulas d'Edouard MARSAL », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1891, p.2.

[94] L'attribution de cette bourse n'apparait pas dans les délibérations du conseil municipal de la période durant laquelle Marsal se trouve à Paris (1864-1868), cependant plusieurs sources affirment l'existence de cette bourse. Isabelle Tessier dans son étude fait part de l'existence d'une lettre dans les archives familiales qui donne le montant de cette bourse et dont nous copions ici la retranscription proposée : « Je suis heureux d'avoir à vous faire connaitre, qu'à raison des notes favorables, qui ont été mise sous les yeux du Conseil Municipal, l'allocation de douze cents francs (…) », Lettre de G. Ferrier datée du 17 juillet 1867, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*, p.74. Nous en trouvons également mention dans la correspondance entre Marsal et son ami Henri-Eugène Delacroix, « ? As-tu déjà cherché d'une/ manière sérieuse à gagner de l'argent/ à Paris ? (…)/ Tu/ ne pouvais le faire, la ville t'envoyais/ une rente qui t'empêchait d'y penser. », DHE-4.

[95] BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p.81.

[96] La première est la réalisation d'un dessin d'anatomie, la seconde celle d'un dessin de perspective, MARTIN-FUGIER Anne, *Le Vie d'Artiste au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.25.

[97] *Ibid.*

d'intégrer l'Ecole[98]. Cette réussite vient apporter un témoignage de la probité des compétences techniques que possède alors le jeune peintre, et la solidité de l'enseignement qu'il a reçu de la part de Matet. Ce dernier ne manque pas d'exprimer sa satisfaction à cette occasion, et s'attache à lui communiquer ses félicitations pour cette réussite[99].

Si Marsal ne peut accéder officiellement aux bancs de l'Ecole avant le mois de mars 1895, celui-ci décide cependant de commencer à en fréquenter les lieux dès la fin de l'année 1864. La correspondance avec Matet confirme cette position d'aspirant[100] qu'adopte alors le jeune Marsal[101]. En effet, L'Ecole des Beaux-Arts offre aux aspirants au concours de place la possibilité de s'exercer, afin qu'ils puissent tenter à nouveau leur chance lors d'une prochaine session. L'établissement laisse à leur disposition l'accès aux galeries de son vestibule, parées de moulages de statues antiques et que les élèves peuvent s'exercer à copier dans le but de préparer l'épreuve d'anatomie du concours. Régulièrement, afin d'aider les jeunes artistes dans leur exercice, les maîtres d'atelier viennent apporter des corrections à leurs travaux. Cette pratique se destine surtout aux jeunes artistes n'ayant pas les moyens de s'inscrire dans l'atelier d'un maître parisien en attendant le prochain concours de places, et offre ainsi la possibilité aux aspirants malheureux de continuer à s'exercer, tout en recevant occasionnellement la visite et les corrections des maîtres de l'Ecole[102].

Ainsi, si Marsal valide son accession à l'établissement dès sa première présentation au concours, ce n'est pas le cas de tous les aspirants, dont certains multiplient parfois les tentatives au cours des années. L'existence d'un tel processus de sélection, clarifie la nature de l'enseignement qui est délivré aux Beaux-Arts de Paris. Le programme que l'Ecole propose à ses élèves n'est pas une formation de base, l'accession à ses bancs ne se fait qu'après acquisition d'un savoir artistique minimal et déterminé par le niveau du concours. Pour un peintre provincial se trouvant hors des couches les mieux favorisées de la société, il est entendu que cette formation de base doit s'acquérir grâce aux efforts des Ecoles municipales de dessin. Ces dernières se voient ainsi jouer un rôle majeur dans l'histoire artistique du XIXème siècle,

[98] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*, p.8.
[99] « Je viens au nom de M. Matet/ vous adresser ses plus [illis.] et ses plus/ sincères félicitations sur votre/ admission aux Beaux-Arts. », MC-3.
[100] Le terme d'aspirant désigne les jeunes artistes s'inscrivant ou ayant l'ambition de s'inscrire au concours de places de l'Ecole, mais n'ayant pas encore été admis, MARTIN-FUGIER Anne, *Le Vie d'Artiste au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.25.
[101] Dans une lettre datée du 15 décembre 1864 : « (…) il/ ne m'a pas été possible de répondre/ à ta lettre, de t'assurer la satisfaction/ que j'avais éprouvée en te lisant, en/ ayant sous les yeux cette preuve/ de ton souvenir, et de ton heureux/ début à l'Ecole des Beaux-Arts. », MC-2.
[102] LEMAISTRE Alexis, *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, *op. cit.*, p.50-59.

puisqu'elles permettent de révéler les jeunes talents des territoires, en leur proposant un premier contact avec la pratique du métier sous influence d'un maître local[103].

Si la qualité de l'enseignement du maître provincial peut se trouver essentielle en vue de l'accession à l'Ecole Nationale, l'influence de ses paroles peut continuer de s'exercer même après le départ de l'élève pour Paris. Les entretiens entre Marsal et Matet témoignent de ce phénomène. Dans sa correspondance avec Marsal, Matet engage son ancien élève à fréquenter les galeries du musée du Louvre, à y observer la manière des grands maîtres, et en reproduire les œuvres majeures[104]. Matet aide donc son élève à ne pas négliger un élément essentiel de la formation parisienne, le musée du Louvre. De la même manière que le musée municipal joue à Montpellier un rôle complémentaire capital dans la formation des jeunes artistes, le musée du Louvre est assidument fréquenté par les jeunes peintres venus profiter de l'incroyable richesse du musée national[105]. Ce phénomène est d'ailleurs favorisé par la proximité géographique entre l'Ecole et le musée[106]. Marsal réalise en 1867 un fusain représentant le marbre *Hermès à la sandale* (Fig.5), conservé dans les galeries du Louvre. Dans cette composition, le jeune peintre laisse voir les qualités vantées par son ancien maître, et démontre sa maîtrise probe de la technique du dessin. Cet aspect se justifie notamment au travers de son sens assuré des proportions et des lignes de l'œuvre qu'il reproduit, mais aussi grâce à de riches effets de lumière et d'ombrage avec lesquels il anime sa composition et qui mettent en valeur les volumes, tout en accentuant le rendu éclatant du marbre[107].

La tendance, dont fait ici preuve Marsal, à travailler à partir de figures antiques, démontre l'influence résiduelle de l'Académie sur la formation proposée à l'Ecole des Beaux-Arts. Pourtant, lorsque le peintre rejoint Paris, l'emprise académique mesure tout juste les retombées d'une réforme gouvernementale, dont le décret qui paraît en novembre 1863, et qui est destinée à affaiblir sa portée. La réforme de 1863 propose une réorganisation fondamentale de l'enseignement artistique proposé à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. L'arrivée de Marsal à la capitale, coïncide donc avec les premiers temps de l'application de cette réforme, mais aussi avec les troubles dont elle est le résultat et ceux qu'elle ramène dans son sillage. Sur le plan politique, la réforme de 1863 arrive surtout dans un contexte de tensions particulières entre

[103] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.25.
[104] « Je t'engage à faire souvent de/ fréquentes visites au Louvres/ Regarde, examine, interroge les maitres,/ inspire toi de leur dessin, de leur/ couleur, applique-toi à faire/ de belles copies de ces chef-d'œuvre (…). », MC-2.
[105] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIIIe- XXe siècle*, *op. cit.,* p.30.
[106] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*
[107] Nous savons également, qu'après ses études, Marsal retourne étudier des œuvres du musée, puisqu'il obtient une carte de l'institution, l'autorisant à y pratiquer la copie, au cours de l'année 1874. Cette carte est conservée dans des archives privées.

l'Académie et le gouvernement impérial. La publication du décret ne vient pas apaiser ces tensions, et ouvre au contraire la voie à des débats incandescents dans la presse nationale. Cette attaque est pressentie avec d'autant plus de préjudice de la part de l'Académie, que la même année, elle doit également subir l'ouverture du premier Salon des refusés, acte s'inscrivant de la même manière comme un affront à son autorité[108].

Si la presse s'enflamme à l'annonce du décret, c'est qu'elle est déjà le théâtre de nombreux combats idéologiques portant autour de la question du devenir de l'art français. Au début des années 1860, un certain essoufflement est pointé du doigts par la chronique artistique mettant en lumière ce qu'elle identifie comme la fin d'un dynamisme porté par les antagonismes entre les tenants du Néo-classicisme et ceux du Romantisme. Ainsi, se profile, dans le discours de la presse, l'angoisse d'un déclin annoncé et observé de la production artistique française. L'Académie est tenue pour responsable par une partie des tenants de cette rhétorique. C'est alors le dogmatisme de l'Académie qui empêcherait l'épanouissement d'une production s'éloignant de ses principes, et brimerait la liberté artistique des jeunes générations. La remise en cause des prérogatives de l'Académie est à ce sens perçue comme une victoire des idéaux romantiques[109].

L'empreinte de cette vision romantique se retrouve dans l'importance qui est donnée au concept d'originalité dans le contexte de la réorganisation de l'Ecole des Beaux-Arts. Le besoin d'originalité se manifeste aussi dans un cadre, décrit précédemment, dans lequel le gouvernement multiplie les efforts afin de redynamiser le secteur national des arts industriels, et mène ainsi à une revalorisation du statut de l'ouvrier d'art dans la société. Face à cette situation, la figure de l'artiste doit désormais partager son rôle dans le rayonnement de l'esthétique nationale, ce qui nécessite de sa part un repositionnement de sa propre situation dans le monde culturel. L'originalité de la production devient ainsi un facteur de différenciation qui distingue l'artiste véritable de l'ouvrier. Le besoin d'originalité, qui devient indissociable de la production de l'artiste, pousse ce dernier vers une nécessité de chercher toujours la nouveauté[110]. Pareillement, cette course effrénée à la recherche de l'originalité peut avoir tendance à marginaliser une partie des peintres auprès de la chronique, accusés de produire des œuvres trop adaptées au goût du marché et manquant, de fait, d'originalité.

---

[108] BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIX*ème *siècle, La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p.7,10.
[109] *Ibid.*, p.8, 145.
[110] *Ibid.*, p.282.

Le discours autour de la question de l'originalité crée donc un climat de tension, dans lequel les jeunes peintres de la génération de Marsal se trouvent à devoir faire un choix face à trois positionnements de carrière. Le premier se rattachant au conservatisme académique, qui vivait autrefois grâce au support d'un Etat qui ravise alors sa politique et entrave les possibilités pour les peintres de vivre d'une telle vocation. Le second consiste à suivre les pas de la modernité artistique[111], prenant le risque de se heurter à un public réfractaire à des esthétiques trop extrémistes. Le troisième, consiste à trouver place au centre de ces deux extrêmes, afin de mieux plaire aux yeux du public et de mieux vivre de la vente de ses productions, tout en essuyant l'indifférence d'une critique méprisant le manque d'originalité qu'elle voit dans cette production et qui ne promet aucune polémique et donc que peu de substance pour son lectorat.

A l'arrivée de Marsal à Paris, la problématique de la polémique se trouve d'ailleurs au centre des préoccupations, dans la mesure où l'Etat décide en 1863 de lancer une seconde attaque à la toute-puissance de l'Académie, en permettant l'organisation du Salon des Refusé. A cette occasion, le peintre Edouard Manet qui propose son *Déjeuner sur l'Herbe*, qui soulève une large partie de la critique. Cet embrasement, dont les braises sont encore incandescentes pendant les années qui suivent l'exposition, permet à l'œuvre de connaître un retentissement national, et à l'évènement d'être retenu dans la postérité par les historiens pour être l'acte fondateur de la modernité artistique[112].

C'est donc dans cette période de tumulte général que Marsal doit penser au déploiement de sa future carrière, et qu'il fait son entrée dans une Ecole des Beaux-Arts tout fraîchement rénovée. La réforme de 1863, en modifiant directement l'organisation du programme pédagogique de l'Ecole, change également les modalités de sa fréquentation. En effet, en amont du décret, l'Ecole des Beaux-Arts propose à ses élèves une formation qui se limite à l'apprentissage du dessin. Les métiers de peintre, de graveur, ou de sculpteur ne sont pas appris au sein de l'Ecole. Les techniques du métier doivent donc être étudiées dans des ateliers privés, auxquels il reste à la charge de l'élève de s'inscrire et pour lesquels ils doivent payer[113]. Le décret de 1863 bouleverse donc cette convention en intégrant au fonctionnement de l'école des ateliers permettant, non pas l'apprentissage fondamental des techniques, mais un

[111] La définition de modernité artistique que nous reprenons ici est celle qui trouve son fondement dans la tenue du Salon des Refusés, et qui concerne, sur la période étudiée, les propositions les plus novatrices en matière esthétique, mais surtout les plus éloignées de l'idéal académique. La modernité artistique voit donc un éclatement de la production en nombreux mouvements, à commencer par ceux de l'Impressionnisme et du Postimpressionnisme.
[112] *Ibid.*, p.10, 158.
[113] BONNET Alain, NIERLICH France, (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, *op. cit.*, p.13-15.

perfectionnement de leur pratique. Dans ce but, la réforme prend à son compte la création d'ateliers publics, accessibles gratuitement et sur avis favorable du maître. La création de ces ateliers a donc pour retombée inédite d'instaurer une séparation pédagogique au sein de l'Ecole entre les différentes pratiques artistiques, notamment entre les peintres et les sculpteurs[114]. La conséquence de cette séparation pousse plus en avant le concept de la redéfinition du statut de l'artiste, ici en proposant un positionnement du peintre qui se sépare de celui du sculpteur de manière plus tranchante.

C'est donc dans ce contexte de renouvellement que Marsal accède à l'Ecole des Beaux-Arts parisienne, et rejoint l'un de ses trois ateliers de peinture publics, mis à la disposition des élèves, celui dirigé par Alexandre Cabanel. En accédant à cette position, Marsal joint donc l'avantage de profiter de l'expérience d'un maître d'atelier à la stature solidement établie dans les sphères de l'Empire, avec celui de fréquenter l'atelier d'un compatriote montpelliérain, exemple de réussite du pays. Un compatriote auquel il peut de surcroît facilement s'identifier, partageant avec lui un même maître, Charles Matet[115]. En ce sens, la condition montpelliéraine de Marsal se manifeste même jusque dans la période de sa carrière où il se trouve le plus éloigné de sa terre natale. A cela s'ajoute le fait que Cabanel soit largement reconnu parmi les jeunes artistes pour être un maître d'atelier à la pédagogie intelligemment appliquée, et dont l'ouverture intellectuelle ne brime pas les tentatives d'originalité de ses étudiants[116].

Le fonctionnement de l'atelier de Cabanel s'apparente à celui de l'atelier de Matet, de l'aveu même de Marsal[117]. L'enseignement est délivré au moyen de visites rendues deux fois par semaine à l'atelier par le maître. Pendant la semaine, les élèves sont tenus d'étudier le modèle vivant choisit par l'atelier. Pendant ces visites, l'ambiance chahuteuse habituelle de l'atelier s'empreint de calme en déférence à la présence du maître[118]. Cette attitude est un témoignage du respect qu'impose la figure du « patron » au sein d'un atelier où il se trouve tout puissant. C'est lui qui décide notamment du niveau des élèves au moyen d'un classement en

[114] La réforme donne lieu à la création de trois ateliers de peinture et de trois ateliers de sculpture, avec la possibilité pour les élèves de la section de peinture de fréquenter en complément à un atelier de gravure en taille douce, et les sculpteurs, un atelier de gravure sur médaille et pierres précieuses, LEMAISTRE Alexis, *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, *op. cit.*, p.26.

[115] Il nous est d'ailleurs possible d'envisager que le rapport privilégié qu'entretient Marsal avec Matet ait pu pousser ce dernier à fournir à son élève une lettre de recommandation destinée à faciliter son accession à l'atelier de Cabanel, dont le souvenir de son ancien maître a pu contribuer à accepter son compatriote dans son atelier.

[116] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.34.

[117] Dans un article de 1881, Marsal affirme appliquer à son propre enseignement les méthodes utilisées par ses deux maîtres, « (…) Mes élèves sortis de mon cours et reçus à Paris sont un témoignage évident de ma manière d'enseigner qui est d'ailleurs celle de mes maîtres, j'ai nommé MM. Matet et Cabanel. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 5 août 1881, p.3.

[118] LEMAISTRE Alexis, *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, *op. cit.*, 424p.

fonction de leurs capacités, ou encore des sujets auxquels sont dédiées les esquisses sur lesquelles travaillent les élèves pendant la semaine[119]. Pendant ses visites, le maître prodigue des conseils aux élèves, et les guide grâce à des de corrections qui sont directement appliquées sur l'ouvrage de l'élève. Ces méthodes d'enseignement rependues dans le domaine de la formation artistique, trouvent pourtant de plus en plus de concurrence avec le développement des méthodologies d'enseignement du dessin[120]. Cette concurrence nouvelle trouve plus tard un impact dans la carrière professorale de Marsal, dans la mesure où il lui est reproché de reprendre les techniques d'enseignement auxquelles il a été exposé lors de sa propre formation[121].

Dans son ouvrage *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, l'artiste Alexis Lemaistre décrit un rapport privilégié entre le maître d'atelier et ses élèves, qui repose sur la base de l'accord qui prélude la fréquentation d'un atelier par l'élève. D'une part, l'élève doit sélectionner un maître d'atelier parmi ceux qui lui sont proposés[122], mais l'entrée à l'atelier est ensuite soumise à l'acceptation du maître. Ce que met également en avant Lemaistre dans son ouvrage, c'est le rapport plus distendu que les élèves entretiennent avec les autres professeurs de l'Ecole. En effet, la réforme de 1863 ne propose pas seulement un élargissement du programme au travers de l'adjonction d'ateliers pratiques, puisqu'elle inaugure également un élargissement de l'enseignement théorique. Ainsi, le programme propose désormais des cours d'Histoire de l'art, d'archéologie, d'anatomie et de perspective[123]. Le conférencier en place à la chaire d'Histoire de l'art lors du parcours parisien de Marsal est le philosophe Hippolyte Taine. Les cours de Taine à l'école des Beaux-Arts attirent l'attention de nombreux artistes et ses thèses enthousiasment grandement les jeunes générations[124]. La lecture de la *Philosophie de l'art* dont Taine fait paraitre la première édition en 1865[125], donne un aperçu de sa doctrine et de la teneur de l'éducation que Marsal reçoit en matière d'approche philosophique de la pratique artistique.

---

[119] *Ibid.*, p.39-40.
[120] BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p.365.
[121] Ce point est développé dans la sous-partie traitant de la carrière de professeur de Marsal.
[122] Notons ici le fait qu'en plus des ateliers publics proposés au sein de l'Ecole des Beaux-Arts, les jeunes artistes peuvent également faire le choix de fréquenter un atelier privé, géré par un peintre en dehors de la structure, ou encore de fréquenter un atelier libre, qui n'est dirigé par aucun maître. Marsal, lui, n'a fréquenté que l'atelier de Cabanel à Paris, MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.43,55.
[123] *Ibid.*, p.30.
[124] BRUYERON Roger, Préface, Préface, TAINE Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Hermann Arts, Paris, 2018, p. IV et V.
[125] *Ibid.*, p. IV.

Ce que propose essentiellement la doctrine de Taine, c'est un élargissement du discours autour de la notion d'art. Cet élargissement passe par un recul vis-à-vis de l'œuvre d'art en elle-même, pour s'intéresser à la manière dont elle s'inscrit dans son milieu et si, de ce fait, une œuvre s'y inscrit avec pertinence ou non. L'idée défendue par l'auteur est celle de la nécessité d'étudier ce qu'une œuvre d'art dans sa matérialité n'exprimerait pas, et dont le produit essentiel se trouverait dans son interaction avec un milieu, préférablement celui dont elle est issue, et les idées que doit faire éclore cette interaction[126]. Le concept d'une dépendance de l'œuvre à son milieu doit également être observé dans un contexte où les procédés de reprographie se multiplient et se perfectionnent. Les reproductions sous forme d'estampe profanent l'idée d'une expérience inhéremment liée au contact avec l'œuvre matérielle. Dans un tel cadre, l'œuvre se voit mise en concurrence avec les images qui la reproduisent. L'association entre l'œuvre et le milieu telle que la propose Taine permet une sacralisation de l'expérimentation directe du contact avec l'œuvre, décrédibilisant les interactions décontextualisées que le public peut entretenir avec les reproductions qui en sont issues[127].

Taine découpe la carrière des artistes en deux parties et identifie une phase de jeunesse et d'observation sincère du milieu, suivie par une décadence dans la pratique artistique, à partir du moment où l'artiste se détache de la représentation d'une forme de probe vérité[128]. Cette décadence survient quand l'artiste a réussi à trouver une formule, une manière, qui plaise à son public et qu'il se contente de réappliquer au besoin ne nécessitant plus le même effort d'étude que les balbutiements de sa carrière. De ce fait, l'adoption d'une manière propre menace les artistes de se détacher de leur milieu, par la cessation d'une observation méticuleuse et de la découverte de vérités de ce milieu qu'il a pour rôle, en tant qu'artiste, de présenter à son public. L'idée de l'importance du milieu est une notion à laquelle Marsal ne peut manquer d'être réceptif. L'empressement constant que nous observerons chez le peintre à rendre hommage à sa région natale, donne, à la lumière de cet enseignement reçu, un adoubement philosophique à un attachement jamais renié de la part de l'artiste. De la même manière, la recherche permanente

[126] « Le point de départ de cette méthode consiste à reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas isolée, par conséquent à chercher l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique. (…) La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art, comme des faits, des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes, rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et explique. », *Ibid.*, p.43,46.
[127] *Ibid.*, p. XIV.
[128] « Quand on regarde ce qui se passe dans la vie d'un artiste, on s'aperçoit qu'elle se divise ordinairement en deux parties. Pendant la première, dans la jeunesse, et la maturité de son talent, il regarde les choses elles-mêmes, il les étudie minutieusement et anxieusement ; il les maintient sous ses yeux ; il se travaille et se tourmente pour les exprimer (…). Arrivé à un certain moment de la vie, il croit les connaître assez, il n'y découvre plus rien de nouveau (…). La première époque est celle du sentiment vrai : la seconde est celle de ma manière et de la décadence. », *Ibid.*, p.47.

de l'artiste d'affiner où de changer sa technique peut se comprendre, au moins en partie, comme une réaction à la mise en garde de Taine vis-à-vis de la décadence artistique.

Taine s'aligne également à la notion d'un génie romantique qui serait une caractéristique de naissance des artistes, mais il essaie de rationnaliser cette capacité dans une approche qui trahit des aspirations scientistes. Le philosophe définit ainsi ce génie comme une capacité de comprendre avec mieux d'acuité, chez celui qui en est doté que chez ceux qui en sont dépourvus, les caractéristiques et les interactions de son milieu[129]. Néanmoins, ce don de l'artiste, s'émousse au contact de la sémillance de la vie parisienne, et de la sollicitation permanente des sens. L'artiste n'est d'ailleurs pas le seul à se voir affecté par le mode vie parisien, dans une ville où les plaisirs reconnus attirent un cosmopolitanisme qui fragmente le goût du public et rend le parisien « artificiel et agité », comme le décrit Taine dans son *Essai de critique et d'histoire*[130]. Ainsi, l'artiste doit-il s'adapter à cette multiplicité du goût, essayer d'affiner son art, tout en évitant les dangers de la manière et ses facilités. S'affirment alors autant de difficultés auxquelles Marsal doit faire face au cours de sa longue carrière, qu'il refuse d'établir dans cette bruyante capitale où le goût du public cherche les extrêmes qui, seuls, peuvent intéresser ses sens, tout étourdis par la profusion des propositions décrite par Taine. Marsal n'est pourtant pas sourd à l'observation des méthodes des autres artistes, dont il se sert pour alimenter sa propre production. Parmi les références les plus indéniables mises à contribution par Marsal, se trouvent ses deux maîtres, Matet et Cabanel, dont l'influence se fait notable dans la production de l'artiste.

[129] « Quand un homme naît avec du talent, ses perceptions, du moins ses perceptions d'un certain genre, sont délicates et promptes ; il saisit et démêle naturellement, avec un tact éveillé et sûr, les nuances et les rapports (…) ; par cette faculté, il pénètre dans l'intérieur des objets et semble plus perspicace que les autres hommes. », *Ibid.*, p.55.

[130] « (…) ce Paris moderner, qui donne le ton, est un monde étrange et tout neuf ; or les arts se modèlent sur les goûts comme le bronze sur un moule. », « Artificiels et agités ; il a raison, c'est bien ainsi que nous sommes. Les rues sont trop pleines, les visages trop affairés. (…) La machine nerveuse est à la fois surmenée et insatiable. », « Il faut maintenant compter les étrangers riches. Un Brésilien, un Moldave, un Américain qui ont fait fortune ou qui s'ennuient de vivre parmi leurs esclaves ou leurs paysans, viennent à Paris pour jouir de la vie (…) Il y avait cent salons, il y en a deux mille. Il n'y avait qu'un goût et qu'un art, il y en a vingt de de divers étages. », *Ibid.*, p.157-159.

1.3. Dans l'atelier du maître, la manière et l'héritage :

Comme nous venons de l'étudier, Marsal bénéficie d'une double éducation artistique, entre deux villes et deux milieux qui entretiennent leurs propres singularités, et dont les attentes se révèlent être divergentes. Si entre Paris et Montpellier l'environnement artistique général et la teneur des prestations des écoles sont différents, l'un des changements les plus essentiels reste celui de la figure du maître. Marsal peut, très jeune, expérimenter les disparités de l'enseignement de ses différents maîtres, des disparités qui se reflètent dans leur pratique. Cette observation mène inévitablement à l'appréciation de la diversité des manières artistiques, un fait qui est, en outre, encouragé par l'injonction à la fréquentation des musées durant la vie estudiantine des élèves des Beaux-Arts. Cependant, pour un étudiant, comprendre la manière d'un peintre décédé est un exercice dont la complexité n'est pas comparable avec celui de la compréhension d'un maître enseignant et supervisant les travaux de son élève. Marsal s'astreint néanmoins à cette tâche, à plusieurs reprises, en réalisant des copies de tableaux et cela jusque tard dans sa carrière[131].

Ce que révèle essentiellement cette dernière observation, c'est que le peintre, par envie ou par nécessité, n'a jamais cessé de s'intéresser à la manière des autres maîtres, en dépit de la stature de son propre positionnement parmi les peintres montpelliérains. Albert Eloy-Vincent (1868-1945), ancien élève et ami de Marsal, apporte dans sa *Légende Natale* le témoignage d'une certaine forme de perfectionnisme chez le peintre, et d'une tendance à toujours douter de ses propres acquis artistiques[132]. Les sources s'accordent à mettre en avant un caractère de modestie, voire d'autodépréciation, de la part de l'artiste[133] et qui a pu contribuer à nourrir chez lui une volonté de perfectionnement perpétuellement insatisfaite et une tendance à l'expérimentation de manières diverses. Parfois, ces expérimentations tendent à faire complètement disparaître les subtilités de l'apprentissage de ses maîtres.

Les accointances que Marsal entretient avec ces manières, et les différences notables entre la réalisation d'une œuvre en tant qu'élève de Matet, et la réalisation d'une œuvre en tant qu'élève de Cabanel trouvent une mise en exergue à la comparaison de deux œuvres en particulier. Ces deux œuvres sont peintes par Marsal, dans l'un des genres de prédilection de

---

[131] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1945-1929)*, *op. cit.*, p.10.

[132] « Cependant il lui arrivait d'être mordu par le doute touchant son art (…). », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.195.

[133] Citons en exemple la correspondance avec Amy, « Mon cher compatriote/ Votre gravure est mieux que/ vous n'avez l'air de le croire ; je/ la trouve fort bien, sauf un peu/ d'égalité dans l'effet général. », AJB-2, ou une autre avec un artiste drômois, « (…) ce que/vous appelez votre modeste/ atelier entouré des travaux/ que vous avez exécuté avec/ beaucoup de talent et trop/ de modestie (…) », BA-2, ou encore celle avec son ami Henri Delacroix, « une bonne fois pour toutes, tu/ es beaucoup trop modeste », DHE-4.

l'élève et de ses deux maîtres : le portrait. Les deux toiles dont il est question ici, représentent le même sujet, le maire-député montpelliérain Jules Pagézy. Les analyses conjointes de ces œuvres permettent d'observer de quelle manière Marsal transpose son éducation artistique sur la toile, et comment l'héritage de ses deux maîtres se lit dans sa pratique artistique. La première œuvre dont il est question ici est un *Portrait de Pagézy* (Fig.6), réalisé par Marsal en 1868, alors que ce dernier étudie encore dans l'atelier de Cabanel. La seconde œuvre (Fig.7) est la copie d'un portrait réalisé par Matet, et qui ne présente cependant pas de datation.

L'une des différences les plus évidentes que nous puissions observer entre ces deux toiles, est l'âge de leur sujet principal. Sur le portrait de 1868, Pagézy apparait notablement plus âgé que sur la copie du Matet. L'apparence blanchie de la chevelure, tout comme le recul de la racine des cheveux allongeant le front de Pagézy, mais aussi l'affaissement des joues du modèle, qui creuse ses sillons nasogéniens et efface la ligne de la mâchoire, appuient cette observation. En dépit de ces signes de l'avancée du temps sur la physionomie du maire, nous remarquons, sur cette œuvre, la régularité du grain de peau dont Marsal dote Pagézy. Cette régularité qui donne à la carnation de Pagézy un aspect uniforme, ne se retrouve pas dans la copie de Matet. En effet, dans cette dernière œuvre, aussi bien les taches de son qui parsèment la peau du maire-député, que les brunissures qui bigarrent son front et ses pommettes troublent le teint du modèle. Ici, apparaît, dans la pratique de Marsal, une différence fondamentale dans le traitement hérité de ses maîtres. Dans le portrait que Marsal peint pendant ses étude ses études chez Cabanel, le teint apparait plus lisse, même les rides d'expression, que nous voyons se dessiner dans la zone glabellaire du modèle, y sont adoucies. Se lit donc ici à une forme d'idéalisation de la part du peintre, qui n'est pas réitérée sur la copie de Matet, peintre reconnu pour sa franchise et sa capacité de peindre avec talent les sujets âgés[134]. L'observation d'œuvres comme *Le Portrait d'un prêtre* (Fig.8), conservée au musée Fabre, nous permet d'apprécier le zèle avec lequel Matet s'applique à représenter les reliefs des peaux matures, toutes les aspérités, telles que les rides qui crevassent le front de son modèle, les poches qui ourlent sa paupière inférieure, ou encore la laxité des tissus qui froncent ses tempes. De la même manière, l'artiste ne cache pas les tâches d'hyperpigmentation qui parsèment le front ou l'arête du nez de son modèle, de même qu'il laisse apparaître le jaunissement qui remplace la fraîcheur juvénile du rosissement des pommettes. Matet s'illustre, donc, comme un fin observateur des vérités de l'âge, des conséquences du temps sur l'apparence physique de ses modèles. Ainsi, il arrive à rendre avec

[134] ALIBERT ANNE Françoise, *Charles Paulin François Matet : recherche sur sa vie et son œuvre*, mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 137p.

authenticité les visages qu'il dépeint. De ce fait, le *Portrait d'un prêtre* bénéficie d'une force expressive qui soutient l'entièreté de la narration de l'œuvre, et l'élève au-dessus des nécessités de mise en scène quelconques. Cependant, la dure franchise de ce mode de représentation ne peut convenir à toutes les situations, ni à tous les commanditaires. Peut-être cette manière trop observatrice, presque brutale dans son réalisme, inscrit-elle l'ouvrage de Matet en défaut, dans le contexte de sa réalisation d'un portrait pour le collectionneur Alfred Bruyas. Que la vexation en soit la cause ou non, le commanditaire décide de morceler l'œuvre pour n'en conserver que la main (Fig.9). Cette main nous permet d'observer une nouvelle fois le réalisme avec lequel Matet tient à traiter la peau de ses modèles, en détaillant les sillons bleutés des veines, en en parsemant la surface de taches brunes.

En parallèle, le portrait de Bruyas réalisé par Cabanel en 1846 (Fig.10), se distingue par la grande régularité avec laquelle est traitée la main du modèle, donnant un aspect plus lisse à sa surface. Un traitement égal s'observe pour le visage du modèle, dont la carnation apparaît remarquablement uniforme et dont les reliefs sont adoucis, respectant le tracé des traits de son modèle, mais ne laissant apparaitre aucune irrégularité qui pourrait briser l'harmonie de la représentation. Il émane du portrait une douceur probe, dans la manière diffuse avec laquelle sont traitées les lignes du visage du sujet et, ici, la sécheresse de la physionomie naturelle de Bruyas est contrebalancée par cette douceur, au moyen de procédés permettant un rééquilibrage des volumes. En exemple, la saillie des pommettes du modèle, est comblée par le volume de la barbe. Cabanel s'autorise cependant à utiliser des ombrages marqués, notamment au niveau de la base et de l'arête du nez et qui s'affirment de manière plus contrastante que ce que propose Matet dans un portrait comme son *Portrait d'un prêtre*. Pourtant, ce dernier propose dans son œuvre un éclairage moins diffus que celui de Cabanel.

L'uniformité qui ressort de ce portrait met en avant une différence fondamentale de technique entre les deux maîtres. En effet, Cabanel utilise une technique de glacis pour la réalisation de son œuvre[135]. Cette technique lui permet d'obtenir des dégradés plus raffinés dans les ombrages de sa composition, et en adoucis les lignes. Matet, lui, propose dans ses compositions une peinture en pleine pâte, dont l'épaisseur vient complimenter le modelé. Là où la superposition des glacis donne une translucidité à la carnation du modèle, la peinture de Matet exprime, par sa matérialité, une présence plus ferme, plus assertive. Cet effet s'exprime aussi dans la disparition de la trace des coups de pinceau de l'artiste dans le cas de l'œuvre de

[135] ROSSI-GENILLIER Roberta, « Alexandre Cabanel : un approfondissement de son œuvre au travers de ses portraits américains », AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Alexandre Cabanel (1823-1889)- La tradition du beau*, *op. cit.*, p.339-340.

Cabanel, là où la nervosité de la main créatrice s'exprime avec ferveur à la surface des toiles de Matet.

Cette opposition se retrouve dans les deux portraits de Pagézy peints par Marsal. Dans la toile que le peintre réalise en 1868, l'artiste soigne l'uniformité d'un teint dont les rides qui le sillonnent sont lissées, là où celles-ci apparaissent plus librement dans la copie du Matet, présentant pourtant un sujet plus jeune. Cet effet se transpose dans la représentation des mains du modèle, qui apparaissent veineuses et mouchetées sur la copie de Matet, quand elle se trouvent plus uniformes et lisses dans l'autre toile. Dans le *Portrait de Pagézy* de 1868, Marsal use de la superposition de glacis translucides. Cette technique n'est pas reprise dans le portrait d'après Matet, dans lequel il se sert de la même manière en pâte que son maître montpelliérain. L'application de la technique des glacis fait disparaître les traces des coups de pinceaux de l'artiste qui sont donc invisibilisés dans le portrait de 1868, là où nous pouvons plus librement les observer dans la copie de Matet, notamment au niveau de la chevelure du modèle.

Une autre différence notable entre les deux portraits, réside dans l'habillement dans lequel est présenté le maire de Montpellier. En effet, dans le portrait de 1868, Pagézy est représenté en habit de député, laissant à Marsal la possibilité de s'exercer dans la représentation des rechampis dorés et argentés qui ornent les manches et le col de l'habit officiel. Ici encore s'observe l'empreinte laissé par l'enseignement de Cabanel, qui se présente comme un peintre particulièrement habile dans le traitement des détails des étoffes et dans le rendu de leurs textures[136]. Ainsi, Marsal multiplie les efforts pour rendre compte de la finesse des broderies qui embellissent l'habit du député et la manière dont leur luisant ressort sur le drap bleu sombre de l'habit, mais aussi la façon dont il retranscrit la rigidité du veston amidonné et des effets soyeux de la cravate rouge qui enserre son col. La splendeur du costume et des décorations, tend d'ailleurs à détourner l'attention du portrait proposé. En comparaison, la copie de Matet, qui présente ici un Pagézy en habit civil démontre une certaine austérité. Le modèle arbore une tenue quasiment monochrome, animée seulement par la touche de rouge d'une rosette d'officier de la légion d'honneur piquée au revers de son pardessus à double boutonnage. En dépit de cette sobriété vestimentaire, l'œuvre conserve une recherche dans la représentation des matières. Ce dernier point s'exprime notamment au travers de la différence de texture entre le pantalon du modèle et sa veste, du travail sur le velours habillant la chaise, ou encore sur du rendu luisant du bois verni. Dans cette œuvre, la finesse des dorures est réservée au livre sur lequel repose la main de Pagézy. Cette austérité se retrouve dans le fond du portrait, simplement

[136] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Alexandre Cabanel (1823-1889)- La tradition du beau*, Somogy éditions, Paris, 2010, 464p.

animé par un rideau rouge. Le *Portrait de Pagézy* en habit de député use aussi de l'artifice du rideau rouge, mais y ajoute un pan de mur dont le profil se découpe sur une ouverture sombre à la droite de la toile. Cet effet permet ainsi de garantir une plus grande profondeur au portrait.

La coïncidence du placement de la draperie rouge à l'arrière-plan semble être le témoignage d'une référence de la part de Marsal au portrait de son maître montpelliérain. Le rideau n'est pas le seul élément produisant cet effet dans la composition de 1868. Ainsi, la chaise sur laquelle le maire est installé présente le même rembourrage de velours rouge et le bois présente le même aspect acajou que celui de la chaise apparaissant sur la copie de Matet. Les deux chaises ne sont néanmoins pas identiques. En effet, le dossier simplement arrondi du portrait en habit de civil se trouve, sur la toile de 1868, agrémenté d'un ornement sculpté. Cette dernière chaise se présente donc comme une version ornementée et complexifiée de la chaise de la copie de Matet. Cette complexification, est une observation qui peut se généraliser aux autres éléments de la toile, parmi lesquels à Pagézy lui-même. Marsal n'arrête pas ses citations aux éléments entourant le sujet principal, il propose une référence au portrait de Matet dans le choix même de la posture qu'adopte Pagézy sur l'œuvre. Le jeune peintre présente au spectateur le même profil, avec un cadrage tout à fait similaire, et positionne les bras de son modèle d'une manière très proche de l'attitude dépeinte par Matet[137]. Marsal choisit donc ici de réaliser une toile en suivant les techniques qu'il a pratiquées auprès de son maître parisien, mais il n'oublie pas dans son œuvre d'inclure des éléments qui fassent référence à la composition de son maître montpelliérain.

La volonté de Marsal, de faire référence à son maître est une notion importante, qui peut s'analyser au regard du contexte dans lequel s'inscrit la création de cette œuvre. D'une part, cette œuvre est celle que l'artiste envoie à l'occasion du premier Salon de la Société Artistique de l'Hérault, donné l'année même de sa création en 1868[138]. C'est donc l'une des premières œuvres que Marsal propose à la vue du public montpelliérain depuis son départ à Paris[139]. A cette occasion, le peintre expose une œuvre qui, non seulement représente une personnalité notable locale, mais reprend aussi le vocabulaire de celle d'un peintre local, tout en exhibant la

[137] Remarquons ici, qu'en dépit des efforts de Marsal pour reprendre la posture dessinée par son maître, le peintre modifie légèrement les lignes du buste de son modèle. Dans le portrait de Matet, la ligne du buste est présentée comme droite, donnant un ancrage plus lourd et plus vertical à Pagézy. Dans le portrait que Marsal réalise en 1868, la ligne du buste est inclinée, ce qui donne à la figure de Pagézy une sensation de glissement vers l'avant.

[138] Cette exposition annuelle est celle qui est plus tard plus communément désignée sous le titre de « Salon de Montpellier », comme nous le verrons dans la sous-partie dédiée à cet évènement, *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1890, p.33.

[139] Marsal propose quelques mois plus tôt son œuvre *Le Viatique* dans les galeries du musée Fabre, nous reviendrons sur cette notion dans la sous partie dédiée au musée, « Le Viatique, Tableau de M. Marsal », *Le Messager du Midi*, 23 mars 1868, p.3.

technique apprise dans l'atelier parisien de Cabanel. Ici, Marsal semble s'annoncer comme fier élève à la fois de Cabanel et de Matet, capable d'amalgamer cette double formation. Cette notion est d'ailleurs centrale dans l'appréhension du positionnement qu'adopte Marsal en tant que figure publique, dans la mesure où l'artiste se réclame tout au long de sa carrière élève de ses deux maîtres à la fois[140].

Le fait de se réclamer d'un maître permet aussi de profiter de la réputation que présente ce maître sur la scène publique. A Montpellier, Cabanel bénéficie d'une aura formidable, en tant qu'enfant du pays monté à Paris pour y établir une carrière officielle des plus florissantes. L'artiste sait également conserver les bonnes relations qu'il entretient avec les citoyens de sa ville d'origine en proposant régulièrement des envois pour le Salon de Montpellier, ou au travers de dons de ses œuvres à la ville, afin qu'elle puisse en agrémenter les galeries de son musée. L'exemple de sa *Phèdre*, présentée au Salon parisien de 1880 et qu'il destine, dès sa création, à sa ville natale témoigne d'une diligence non négligée envers Montpellier[141]. Ces efforts permettent au peintre de cultiver un véritable sentiment de reconnaissance de la part de la ville de Montpellier, une reconnaissance qui se manifeste notamment par l'attribution de rôles honorifiques. Cabanel obtient la présidence d'honneur de la jeune Société Artistique de l'Hérault, en charge de l'organisation de l'exposition annuelle des Beaux-Arts à Montpellier[142]. Pour Marsal, se réclamer d'un tel maître sert donc des intérêts de notoriété qui vont au-delà d'un souci de précision informationnelle.

Matet, pour sa part, jouit également d'une réputation solidement établie à Montpellier. Son double rôle administratif de directeur de l'Ecole Municipale de dessin et de conservateur du musée Fabre, associé à sa position de portraitiste patenté de l'élite montpelliéraine, lui confère une célébrité certaine, bien que plus locale que celle de Cabanel[143]. Si la notoriété de Matet a donc un effet moins étendu, elle jouit d'une sensation de proximité plus certaine. La position de Matet lui permet des contacts directs et réguliers avec le public montpelliérain. En cela, pour un peintre comme Marsal, se présenter comme étant élève à la fois de Matet et de Cabanel offre un avantage double. Cet avantage lui autorise à s'associer à la fois avec une grande célébrité dont le talent est universellement adoubé, mais dont le statut la rend presque inaccessible, et avec une célébrité locale, au talent probe et dont la figure est abordable. Si la

[140] Comme le démontrent les notices figurant sur les livrets d'exposition des œuvres.
[141] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, Editions des Musées Nationaux, Paris, 2021, p.17.
[142] Comme précisé dans la notice accompagnant le titre de l'œuvre exposée par l'artiste dans le livret du Salon montpelliérain de 1869, *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1890, p.12.
[143] ALIBERT ANNE Françoise, *Charles Paulin François Matet : recherche sur sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, 137p.

notoriété de Matet ne s'étend pas au-delà de l'échelle montpelliéraine, son élève s'en réclame même à l'occasion des expositions parisiennes[144], car le fait de s'associer au talent de Matet a un autre avantage dans la gestion de l'image de l'artiste.

En effet, Matet, dans sa position de maître local, s'impose en perpétuateur d'un art local, bien que cette idée ne s'exprime pas tant dans une manière précise, que dans un discours entretenu. Matet est le maître formateur des peintres montpelliérains. En ce sens, il est un maillon essentiel dans l'histoire artistique de Montpellier. Se réclamer de sa formation, rapproche donc un peu plus Marsal de la dignité de continuateur d'une tradition montpelliéraine. En d'autres termes, cette affiliation permet au peintre d'espérer devenir lui-même un maillon de la chaîne, en tant qu'héritier de Matet. Au-delà, elle lui donne aussi l'espoir de s'imposer en formateur d'une future génération de l'Ecole montpelliéraine. Cabanel, lui, ne peut permettre une telle association, et s'imposer en tant que perpétuateur d'une tradition montpelliéraine, car trop associé au pouvoir et au goût parisien en matière esthétique, et n'exécutant pas de fonctions professorales ou administratives à l'échelle locale. En parallèle d'une conception artistique, cette idée d'affiliation vient également s'associer à des considérations administratives. En effet, s'imposer auprès des autorités locales en tant qu'héritier digne de Matet, signifie également s'imposer en tant qu'héritier du conservateur du musée, ainsi que du directeur du lieu de formation artistique municipal. De cette manière, se proposer en perpétuateur de cette figure, aurait pu élever les chances de Marsal de prendre la suite de son digne maître à ses fonctions, à la fin du mandat de celui-ci, ou de celui de l'un de ses successeurs. Cette dernière affirmation trouve confirmation dans la formulation qu'emploie Marsal en 1918, dans sa lettre de candidature au poste de conservateur du musée, et dans laquelle le peintre n'oublie pas de rappeler que cette fonction a, par le passé, été assurée par son ancien et illustre maître[145].

Néanmoins, ce sentiment de filiation en exprime également un plus personnel de la part de l'artiste. L'admiration du maître pour son élève au moment de son départ pour la capitale est traduite dans la correspondance Bazille et qui retranscrit les paroles d'un Matet, avouant qu'il n'a plus rien à apprendre au jeune étudiant, le comparant même avec son futur maître, Cabanel[146]. La déférence dont fait preuve Marsal tout au long de sa carrière envers son maître

[144] Selon la base de données élaborée et mise en ligne par les équipes du musée d'Orsay et recensant les informations présentes dans les livrets d'exposition, < http://salons.musee-orsay.fr/ >.
[145] « Le départ de M. Joubin ayant/ laissé vacante la fonction de Conservateur au/ Musée Fabre, j'ai l'honneur de solliciter de/ votre bienveillance, sa succession qui est aussi celle/ de mon vénéré maître Matet (…). », Lettre datée du 5 Février 1918, de Marsal au maire de Montpellier, Archives municipales, 2 R 6.
[146] BARRAL Guy, VATUONE Didier (dir.), *Correspondance de Frédéric Bazille*, *op. cit.*, p.94.

montpelliérain s'observe donc également comme la marque d'une véritable amitié entre les deux hommes. La correspondance entre Marsal et Matet témoigne de l'intérêt que porte ce dernier à son ancien élève parti étudier à Paris. Se lit notamment, dans la réponse à la première lettre que Marsal adresse à son maître, toute l'allégresse de ce dernier[147], et tout l'intérêt qu'il porte à l'avancement des études de son ancien élève, auquel il continue de donner des conseils bienveillants[148]. Dans sa correspondance, Matet ne manque pas de communiquer tous les espoirs qu'il fonde sur les triomphes[149] que doit rencontrer Marsal dans sa carrière, confirmant les impressions dithyrambiques précédemment évoqués. Matet se montre toujours empressé auprès de Marsal, lui affirmant avec constance dans ses réponses avec quelle joie il reçoit de ses nouvelles[150], et de quelle manière il se réjouit de ses succès[151]. Matet s'intéresse également aux avancements des autres élèves montpelliérains, mais il semble ne garder le fil de ces évènements qu'au travers de sa correspondance avec Marsal[152].

Cabanel aime également à garder contact avec ses anciens élèves, lui et Marsal échangent d'ailleurs par correspondance au moins jusqu'au début de l'année 1882[153]. Cabanel et Marsal semblent entretenir des rapports amicaux, qui encouragent par exemple le grand maître parisien à aider Marsal à trouver un poste au lycée de Montpellier, car le bénéfice d'un réseau averti est un autre exemple des bienfaits que peut apporter la bonne entente d'un jeune artiste avec son maître. Le maître d'atelier peut faire profiter ses élèves de son propre réseau de connaissances, pour leur procurer des avantages. En outre, les conseils du maître peuvent également informer les jeunes débutants sur les démarches nécessaires pour entretenir leur propre réseau. C'est un phénomène qui trouve exemple dans la correspondance avec Matet, puisque nous pouvons y

[147] « (…) malade depuis près d'un mois, il/ ne m'a pas été possible de répondre/ à ta lettre, de t'assurer la satisfaction/ que j'avais éprouvée en te lisant, en/ ayant sous les yeux cette preuve/ de ton souvenir, et de ton heureux/ début à l'Ecole des Beaux-Arts. », MC-2.

[148] « Je t'engage à faire souvent de/ fréquentes visites au Louvres/ Regarde, examine, interroge les maitres,/ inspire toi de leur dessin, de leur/ couleur, applique-toi à faire/ de belles copies de ces chef-d'œuvre,/ tu feras bien de conserver les/ Etudes que tu feras soit aux/ Beaux-Arts, soit à l'atelier/ c'est essentiel afin qu'on puisse,/ plus tard, constater tes progrès. », *Ibid*.

[149] « (…) tu es appelé/ à faire briller, d'un nouvel Eclat/ notre Ecole de Montpellier à/ grandir encore sa bonne renommée. », *Ibid*.

[150] « Voici certes/ des succès bien réels et bien/ flatteurs, quels encouragements pour/ toi ! et combien ton ardeur/ pour l'étude doit en être augmenté/ ainsi que tu e dis, le premier/ pas est fait, et bien fait,/ l'avenir s'ouvre, et je suis heureux de t'y voir entrer/ aussi résolument (…). » MC-4 ; évoquons également la joie transcrite dans une lettre rédigée par l'épouse de Matet en son nom « La/ place que vous avez obtenue/ est un véritable et beau succès/ dont vos amis sont très heureux/ mon mari est bien peiné de ne/ pouvoir vous écrire lui-même/ toute la satisfaction qu'il en/ éprouve (…). », MC-3.

[151] « Je ne veux pas tarder plus/ longtemps, à te dire toute la/ satisfaction que j'éprouve/ toujours à recevoir de tes nouvelles. », MC-1.

[152] « Parle moi en aussi si tu as vu/ les ancien Elèves, les anciens condisciples/ de Montpellier. Je ne suis jamais/ resté indifférent au souvenir d'aucun/ de mes élèves, de près comme de loin. », MC-2.

[153] Selon la date apparaissant sur les correspondances que nous avons pu consulter, et dont nous fournissons la transcription dans le catalogue joint en annexe.

observer les recommandations de ce dernier vis-à-vis de l'attitude que Marsal doit tenir à l'encontre de Pagézy[154]. C'est aussi lui qui est à l'origine de son entrée en contact avec l'un de ses amis, membre du cercle du maire de Montpellier, Raymond Cros[155], un dernier personnage qui contribue également à favoriser sa relation avec Pagézy[156]. Ainsi, la bonne intégration sociale d'un maître a un impact direct sur celle de ses élèves.

En dépit de l'aide qu'apporte occasionnellement Cabanel à Marsal, et du regret que le maître exprime lorsque son élève décide de quitter son atelier[157], la relation entre les deux hommes se révèle être d'une autre nature que celle entre Marsal et Matet. En effet, plusieurs signes dans la correspondance laissent transparaître une proximité moindre avec le maître parisien qu'avec le maître montpelliérain. Cabanel n'emploie pas le tutoiement, comme le fait Matet dans ses lettres, et les lettres qu'il propose à Marsal son plus concises. De même, contrairement à ce que nous avons déjà pu observer à l'étude de la correspondance avec Matet, il ne s'attarde pas à flatter son ancien étudiant des sentiments heureux que lui inspirent les nouvelles reçues. Par ailleurs, la relation entre Matet et Marsal s'étend même à la sphère de l'intimité, puisque leurs familles respectives font partie des sujets évoqués dans la correspondance. D'un côté, les femmes des deux foyers, mère Marsal et épouse Matet, s'offrent des visites mutuelles[158]. De l'autre, l'épouse de Matet n'oublie pas de faire transmettre ses compliments au jeune peintre par l'intermédiaire de son mari[159], et les lui transmets même directement lorsque son époux se trouve indisposé et qu'il lui demande de répondre aux nouvelles de Marsal[160]. Cette proximité avec la famille Matet s'étend d'ailleurs au-delà de la vie du maître, puisqu'après son décès, et quand Marsal retrouve Montpellier, ce dernier garde contact avec la veuve du peintre, puisqu'à la mort de cette dernière. A cette période, il est donné

[154] « M. Matet serait d'avis/ que vous fassiez une visite à/ M. le Maire puisqu'il/ se trouve actuellement à/ Paris. Cela ne peut que vous/ être très utile, en même [temps] que/ vous remplirez un devoir (…) », MC-3.
[155] « Je sais que tu as écrit/ à mon ami Cros. Tu fais bien/ de ne pas y manquer, il s'intéresse/ beaucoup à toi. », MC-4.
[156] Comme nous le démontre la correspondance avec Cros, dans laquelle il conseille à Marsal de ne pas négliger Pagézy, qui lui porte alors une certaine affection, « J'ai vu ces jours-ci M^r^/ Pagézy qui reviens de/ Montpellier. (…)/ Mr Pagézy te porte beaucoup/ d'affection, oui je te conseille/ de ne pas le négliger, et tu/ ferais bien d'aller le voir le/ plus tôt que tu le pourra (…) », CR-1.
[157] « Je n'avais plus de place, je te dirai combien Cabanel a été contrarié de ton départ (…). », DHE-6.
[158] L'épouse de Matet rend même visite à la famille de Marsal, afin d'obtenir son adresse parisienne, « Tu oublis toujours de me/ donner ton adresse. Mme Matet/ est allée elle-même chez ton/ grand-père pour la demander./ Ta mère est en bonne santé/ ils sont fort heureux de ces/ bonnes nouvelles. », MC-4 ; « J'ai de bonnes nouvelles à te/ donner de ta mère, elle est venue/ me voir il y a quelques jours et/ se portait bien. », MC-1.
[159] « Mme Matet t'adresse ses/ compliments empressés. », *Ibid.* ; « Mme Matet t'adresse ses/ bien vives félicitations. », MC-4.
[160] « Je suis pour ma part très/ heureuse que M. Matet/ m'ait chargée de le remplacer/ auprès de vous, je tenais à/ vous adresser mes biens sincères/ compliments, et vous dire/ tout l'intérêt que je porterais/ toujours à vos succès. », MC-3.

la mission de constituer un médailler avec les effets de son ancien maître, sur commande de la défunte[161].

La lecture de la correspondance laisse donc apparaître une amitié réelle qui a cours entre les deux hommes, et qui se fonde sur un respect mutuel, puisque, si Marsal attend de son ancien maître qu'il lui propose des commentaires des œuvres qu'il expose au public montpelliérain, Matet attend de la même manière un retour de son ancien élève sur les œuvres qu'il présente en envoi au Salon national[162]. C'est ainsi que Marsal reçoit les compliments de son ancien maître au sujet de son *portrait de Jules Pagézy*, louanges nuancées en raison de l'obscurité de la toile[163].

Cet envoi de Marsal ne passe pas non plus inaperçu auprès du jury de l'exposition, qui décerne au jeune peintre une médaille de bronze pour son envoi[164]. L'œuvre de Marsal apparaît également dans les colonnes de la presse locale, témoignant de l'intérêt grandissant que nourrit déjà le peintre auprès du public de sa ville natale. Un article du *Messager du Midi*, témoigne de l'émotion qui se produit déjà autour de l'envoi de ce jeune étudiant parisien, issu du pays. Si le quotidien précise le fait que certains individus aient eu un regard critique sur cet envoi, il est aussi fait cas d'admirateurs, qui s'enthousiasment déjà du talent du peintre[165]. Cependant, le critique de la revue se risque tout de même à observer un défaut qu'il attribue à ce qu'il décrit comme « la sécheresse du modelé »[166]. Il semble donc, que la manière employée dans le *Portrait de Pagézy* de 1868, ne séduise pas avec beaucoup d'efficacité la critique montpelliéraine.

Dans ce commentaire, se profile une autre façon par laquelle l'élève peut revendiquer l'enseignement reçu du maître, c'est la reprise de la manière dans sa propre production. Marsal favorise très tôt après son retour de Paris la technique de la pleine pâte, telle qu'observée sur

---

[161] « Mlle M.., qui était au service de M. et Mme Matet, fut chargée, à la mort de cette dernière, de recueillir ces divers objets et de me les transmettre avec prière d'en former un tableau qui serait offert au Musée. », « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 28 mai 1899, p.9.

[162] « Tu sais que j'ai envoyé/ mon tableau de la fileuse./ J'ai été un peu étonné que/ tu ne m'en ais pas parlé/ j'avais pensé même que/ tu m'aurais écrit après ta/ première visite au palais/ des Champs-Elysées. (…)/ Tu me diras comment est/ placé mon tableau, à quelle/ hauteur. Le voisinage dans/ lequel il se trouve et l'effet/ qu'il produit. », MC-4.

[163] « Je tenais/ à te faire part de ma/ satisfaction au sujet/ de portrait de/ Mr Pagézy. j'ai/ regretté qu'il ne fût/ pas assez sec pour/ qu'il fût possible de le/ vernir. Il gagnera j'en/ suis sur, car il est/ fortement embu. je l'ai/ trouvé très ressemblant/ les mains sont très bien/ les vêtements sont/ aussi fort bien traités,/ mais le ton général est/ un peu noir. », MC-5.

[164] En somme mon cher/ Marsal j'ai été très/ content et j'aurai voulu/ qu'on t'eut donné une/ autre médaille que celle/ de bronze. », *Ibid*.

[165] « M. Marsal a exposé un portrait de M. J. Pagézy, qui est fort discuté. Il a ses approbateurs, ses critiques et même, assure-t-on, ses admirateurs. », « Société Artistique de l'Hérault, Première exposition annuelle. », *Le Messager du Midi*, 31 mai 1868, p.3.

[166] « Le dessin est ferme, mais jusqu'à la dureté, le modelé d'une grande sécheresse. Par contre, les accessoires sont brillamment traités. », *Ibid*.

les œuvres de Matet[167]. Ce choix peut s'expliquer par des unes pluralités de facteurs. Du point de vue pratique, la méthode des glacis requiert beaucoup de temps, notamment au moment du séchage entre les différentes couches de peinture. Aussi, dans un contexte de libéralisation du marché de l'art, où les peintres ont besoin de vendre et donc de créer, des œuvres toujours plus nombreuses pour subvenir à leurs besoins, les problématiques autour de la rapidité d'exécution ne peuvent être déconsidérées. Cependant, la volonté d'opter pour la manière de Matet, peut aussi trouver une explication dans des considérations moins matérielles. La froideur de la critique montpelliéraine à l'encontre des tentatives de Marsal de traiter par le moyen des glacis ses compositions, est une problématique que l'artiste ne peut négliger. Une autre chronique du journal montpelliérain *La République* vient confirmer la préférence de la critique locale dons un article datant de 1875. Le journaliste y exprime son étonnement certain à voir Marsal se réclamer élève de Cabanel[168]. Pour l'auteur, le caractère pompeux de l'art de Cabanel ne se retrouve en aucun point dans l'authenticité que propose alors Marsal dans sa production[169]. Ainsi, la critique montpelliéraine ne manque pas de louer le détachement prématuré qu'opère le peintre vis-à vis de la manière de son maître parisien.

Ce détachement s'établit d'ailleurs tant sur le plan de la manière, que sur le plan thématique. En effet, le talent avec lequel Matet s'applique à représenter des portraits de vieillesse, et le zèle avec lequel il entend représenter de manière vraie les effets du temps sur ses sujets, s'observe dans l'art de Marsal. La carrière du peintre est émaillée de la réalisation de portraits de vieillesse et son talent en ce sens ne manque pas d'être reconnu[170]. S'illustre dans cette appréciation montpelliéraine du réalisme cru des représentations de sujets âgées une empreinte de l'influence laissée par Courbet sur le goût local.

En effet, transparaît dans l'analyse de la critique, la différenciation d'un goût montpelliérain qui se lie non seulement à une manière, mais aussi à des thématiques. Ce goût

[167] Observons cependant le fait que, à des occasions déterminées, que nous étudions dans la sous-partie dédiée aux portraits, Marsal démontre sa capacité à se servir des glacis, et peut même proposer des œuvres qui mêlent cette technique à sa technique de prédilection.

[168] « J'applaudis de grand cœur aux débuts de M. Marsal. Il se déclare, dans le livret, élève de Cabanel ; cela m'étonne. Ce n'est certes pas sous un maître aussi poncif, aussi roué, qu'il a appris cette manière sobre, sincère de peindre. », « Le Midi au Salon », *La République*, 28 mai 1875, p.1.

[169] Précisons ici le fait que Marsal fasse bien figurer le nom de ses deux maîtres au livret du Salon de 1875. L'allusion du critique de *La République* est donc clairement d'attribuer les mérites de la réussite de Marsal à Matet, et de proposer une filiation avec ce dernier plutôt qu'avec Cabanel.

[170] Parmi ces portraits, le thème de la vieille dame se trouve récurrent, notre catalogue en référence 8 occurence. Or, la répétition de ce thème, ajouté au fait que l'artiste fasse don au musée Fabre en 1904 d'une œuvre le reprenant, *Dona Marioun*, démontre la volonté de Marsal de voir son art associé à la thématique de la vieille femme. C'est aussi un thème qu'il choisit par deux fois d'exposer au Salon de Paris, et au moins par trois fois d'exposer au Salon de Montpellier, démontrant à la fois une confiance en sa capacité de créer des œuvres de qualité dans ce registre, mais aussi un attachement particulier à partager ce thème.

se détermine pour plaire aux attentes du public local, se différenciant clairement de celles du public parisien. Le fait de reprendre la méthode de Matet peut donc être perçu comme un effort volontaire, de la part de Marsal, pour inscrire son œuvre dans les lignes de ce qui flatte le goût montpelliérain. Cette caractéristique de sa production a pour avantage de mieux plaire à son public direct, ce qui représente une motivation en soi pour s'aligner à cette méthode. Cependant, ce choix peut également être imputé au sentiment identitaire qui anime Marsal. Se sentant fondamentalement montpelliérain, l'artiste pourrait ne se voir capable de produire des œuvres de qualités que dans la mesure où elles se réclament, elles-mêmes, d'une tradition montpelliéraine. C'est donc une combinaison de facteurs qui semblent pousser Marsal à s'éloigner de l'enseignement d'un maître mondialement connu, pour se rapprocher de celui d'un maître à l'aura plus locale, mais dont le caractère est vu comme plus authentiquement montpelliérain. L'identité montpelliéraine de Marsal s'affirme ici comme un point capital dans la compréhension de son œuvre. Le peintre ne renie jamais son amour pour la patrie natale, et ne semble jamais pouvoir s'en détacher, en dépit des séductions que peuvent présenter à lui la vie parisienne.

1.4. Dans la mansarde parisienne :

La vie de jeune étudiant de Marsal se déroule dans un environnement social riche. La lecture des correspondances nous en laisse entrapercevoir le profil. C'est une période de la vie de l'artiste durant laquelle des amitiés et des relations sont créées. Dans leur majorité, ces amitiés ne persistent pas dans leurs assiduités au-delà de la séparation physique ayant inévitablement lieu avec la fin de la période parisienne de la vie du peintre. Ces ruptures se font souvent au regret des anciens camarades[171]. En dépit de cela, et si les relations dont nous faisons état ici se distendent amplement, les anciens amis parisiens de Marsal savent toujours lui associer un souvenir ému, qui les poussent à toujours répondre aux requêtes de leur ancien ami.

[171] Ces regrets sont par exemple exprimés par Jean-Roch Isnard qui, en 1888, reprend contact avec le peintre pour lui rendre visite à Montpellier, « En vieux camarade j'éprouve le/ besoin de te revoir à la fin mai ou/ dans les premiers jours de juin/ je pense aller à Montpellier c'est/ pour moi l'occasion d'aller nous/ rappeler notre jeunesse ainsi que/ nos rêves d'arriver dans ce grand/ Paris que nous avons quittées l'un/ et l'autre pour venir vivre sous le/ ciel natal en plein soleil que/ des choses passées depuis 1870. », IJR-1 ; mais également par Beauchaton, quand il reprend contact avec Marsal en 1873, « sy nous étions plus rapprochés des/ un ses autres long pourait/ se donner une poignée de main/ pour ne pas oublier cette/ ancienne amitié qui ma négligence/ de ne pas écrire est cause/ que l'on ne s'écrit pas/ plus régulièrement il faut que ce/ soit l'ocasion comme dit le/ proverbe qui fait le laron/ pour mempresser à t'écrire mais/ j'espère que dorainavent/ nous aurons une correspondance/ plus suivie que nous n'avons/ eu jusqu'à présent », B-1, Les regrets exprimés autour de la séparation sont également itérés de manière répétitive dans la correspondance avec Delacroix.

Aussi, la vie parisienne de Marsal, au-delà de la formation à l'Ecole des Beaux-Arts, garde-t-elle toujours une influence sur la carrière du peintre, en lui permettant de se rappeler, au besoin, au bon souvenir d'un ancien camarade d'atelier[172].

Ces années de camaraderie trouvent leurs débuts en 1864, avec l'arrivée de Marsal à Paris. Le jeune peintre aménage alors à la première de ses domiciliations parisiennes, au 57 Rue Bonaparte, à quelques pas de l'école des Beaux-Arts. Marsal ne conserve pas cette adresse pendant toute la durée de sa résidence parisienne, puisqu'il déménage, autour du mois de juillet 1866, au 41 rue Montparnasse[173]. Cette adresse est ensuite conservée jusqu'à son retour à Montpellier. La particularité de ce logement se trouve dans ce qu'il abrite également l'ami proche de Marsal, le peintre Henri-Eugène Delacroix (1845-1930)[174]. Ce dernier fréquente, comme Marsal, l'atelier de Cabanel pendant ses années d'étude à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Se détache d'ailleurs ici une similitude entre les situations personnelles des deux peintres à cette époque. Ils sont tous deux provinciaux, de la même année de naissance, venus à la capitale la même année, et bénéficient tout deux d'une bourse municipale[175]. L'amitié qui se crée alors entre les deux hommes donne lieu, plus tard, à une correspondance dense. Les Archives départementales de l'Hérault conservent ainsi de nombreuses lettres de Delacroix adressées à Marsal, dans lesquelles l'artiste aime parfois à se souvenir des instants passés auprès de son ami dans leurs petites chambres parisiennes. Ces lettres constituent une source majeure dans la sous-partie actuelle.

---

[172] Nous trouvons occurrence de tels services demandés par, et rendus à, Marsal dans la correspondance avec Benjamin Constant, qui tient régulièrement au courant Marsal de l'arrivée de ses toiles au Salon parisien, ou qui lui promet d'essayer de trouver une place plus favorable à l'une de ses œuvres qui y est exposée, « Si je ne me trompes/ dans ta dernière lettre tu/ me demandais une nouvelle/ place pour ton portrait./ Je ferai mon possible pour/ te satisfaire mais n'y compte/ pas trop (…) », CoB-2, Marsal reçoit également l'aide de Delacroix, dans le contexte de la réception de ses toiles également.

[173] D'après la correspondance avec Gabriel Rouby, qui s'étonne d'ailleurs du déménagement soudain de Marsal dans la lettre où il découvre ce changement, le soupçonnant de laisser derrière lui des créanciers, dans une lettre datée du 19 juillet 1866, « Je dois te dire qu'il n'est pas bien/ de ta part de déménagé sans/ me faire prévenir de ton changement/ de Domicile et à plus forte raison/ de ne pas laisser a ton ex-concierge/ ton adresse exacte est-ce que par/ hasard tu aurais des Créanciers ? », RG-1.

[174] Ce voisinage dans les chambres des deux étudiants sert d'ailleurs une fonction pratique, dans ce qu'il permet aux amis de laisser à disposition leur chambre en cas d'absence. Dans un tel contexte, son compère sait occasionnellement s'en servir pour y abriter de la famille ou des amis, alors de passage à Paris. Comme en témoigne une lettre annonçant le retour de Delacroix et qui induit la présence d'un camarade dans sa chambre lors de son absence, « Dispose toi, cher Ami,/ à me revoir Bientôt, avec/ tous les honneurs dus à mon/ rang, que Charles se/ prépare aussi à (vider les lieux) », DHE-1 ; ou celle de la présence de connaissances féminines de Marsal pendant une autre absence, « je compte partir dans les premiers jours/ de Février tiens ma chambre prête/ car je sais (par mon petit doigt) qu'elle/ ne l'est pas en ce moment, il y/ a sur mon lit des robes, des/ jupons, que sais-je ? enlève moi tout/ cela et remets tout aux porteuses ou dans ta chambre. », DHE-ND-5 ; mais aussi, et de manière plus explicite, une lettre que Delacroix écrite à Marsal, lui demandant de retarder, s'il le peut, son retour de Montpellier, car sa mère et sa sœur occupe l'une des chambres, « (…) j'occupe ta chambre/ pour le moment. Ma mère et ma sœur/ ont la mienne. », DHE-2.

[175] « Henri-Eugène Delacroix, Biographie », *Mémoire de la Société d'émulation de Cambrai*, Vol.83, 1935, p.101-110.

Grâce à la proximité de leur domicile, Delacroix et Marsal peuvent donc remonter ensemble les pavés de la rue Bonaparte après leurs longues journées d'étude à l'Ecole. Avant de retrouver l'intimité de leurs chambres, les deux amis se laissent quelquefois tenter par l'invitation de quelques camarades, les engageant à les rejoindre à la terrasse d'un café du coin. Autour de la petite table, s'amassent les jeunes figures de peintres tels que Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), Benjamin Constant (1845-1902), Fernand Cormon (1845-1924), Edouard Ponson, ou encore Jean-Roch Isnard (1845-1890)[176]. Se joignent aussi au groupe quelques jeunes étudiants, venus à la capitale en vue de tenter y faire carrière. Par-dessus le fracas des bruits de vaisselle et le brouillard des conversations ambiantes, éclatent alors les discussions des jeunes personnes. Y est abordée l'état de cette nouvelle école française, à laquelle l'on croit appartenir et qui se destine à des gloires éblouissantes. Chacun peut alors faire part des espoirs qu'il couve pour l'avenir, et laisser libre discours aux ambitions démesurées qui le dévore. Si l'on s'entend plutôt bien sur le bien-fondé de ces visées, il arrive que des désaccords émergent, qui élèvent le ton des voix, font bouillir le sang dans les veines, et monter le rose aux joues[177]. La marque de la passion s'imprime sur tous ces visages et elle n'épargne pas celui du jeune Marsal[178].

Au terme de cet échauffement, les étudiants trouvent le moyen de se quitter en bons amis, et Delacroix et Marsal peuvent alors s'éloigner du café, entraînant à leur suite un cercle proche avec lequel doivent s'étendre les amusements de la soirée[179]. Confortablement installés, au milieu de l'amas de livres qui encombrent la chambre de Marsal, les échanges d'idées continuent, ponctués par les éclats de rire qui répondent aux calembours érudits du jeune peintre. Sur la demande du groupe, Delacroix traverse alors le couloir pour retourner dans sa propre chambre. A son retour, muni de son archer et de son instrument, il fait résonner avec la mélodie de ce joyeux tumulte les notes dansantes de son violon, au grès desquelles s'envolent

[176] N'ayant plus de précision sur la teneur de ces réunions et nous proposons ici une liste de personnalités ayant fréquenté le même atelier que Marsal et Delacroix, et dont nous savons que Marsal a eu des contacts répétés à cette période, selon la correspondance avec Delacroix, pour Ponson, Coron et Benjamin Constant, au travers de formulations telles que « nos amis/ Cormon et B. Constant. », DHE-ND-4. Dans le cas de ce dernier, la correspondance avec lui fait également foi d'une amitié ancienne, de même que celle avec Injalbert fait foi d'une amitié toujours entretenue, ce qui est d'ailleurs précisé dans un article de *La Vie Montpelliéraine*, qui donne d'autres précisions sur les fréquentations parisiennes de Marsal, « Il entre dans l'atelier de son compatriote Cabanel. Ses condisciples se nomment, avec Antonin Injalbert, son ami de toujours, Henri Régnault, Georges Clairin, Comon, Benjamin Constant, le peintre sourd-muet Frédéric Peysson. », DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.

[177] « Henri-Eugène Delacroix, Biographie », *Mémoire de la Société d'émulation de Cambrai*, Vol.83, 1935, p.106.

[178] Comme le sous-entend Delacroix au moment où il doit protester pour que Marsal revienne vivre à Paris, nous le voyons plus loin.

[179] « (…) je revoyais nos/ petites chambres de le rue Montparnasse/ nos réunions à six (…). », DHE-ND-1.

les derniers instants de cette soirée, couvée par l'intimité des chambres de la rue Montparnasse[180].

La vie qui se dessine ici est donc une existence studieuse, mais animée, où l'on s'exerce avec sérieux, et où l'on parle d'art avec plus de sérieux encore, mais où l'on sait également se ménager des moments de plaisir et profiter des attraits de la capitale. Quand il ne participe pas à de telles rencontres avec ses amis, Marsal peut profiter de son temps libre pour répondre à l'invitation de la famille de son oncle installé à Poissy[181]. En compagnie de ce parent, le jeune artiste peut profiter de discussions autour de leur passion mutuelle des objets d'art[182]. L'oncle Arbieu délègue, à plusieurs reprises, des commissions à Marsal, le chargeant de se rendre chez différents marchands d'art et artisans désignés. La diligence avec laquelle Marsal se charge d'exécuter les consignes de son oncle témoigne d'une détermination active à le satisfaire, et à soigner ses relations avec lui[183]. Ces commissions permettent également au jeune homme d'entrapercevoir le réseau parisien de marchands d'art, et leurs pratiques professionnelles[184]. Marsal entretient avec sa cousine une relation sincèrement amicale et peut d'ailleurs, plus tard, une fois qu'il est réinstallé à Montpellier, compter sur son hospitalité et sur celle de son époux, lors de ses visites à Paris[185].

Au-delà du cercle familial, Marsal profite également de l'hospitalité d'amis et de connaissances diverses[186]. Il est, cependant, une famille que Marsal fréquente avec une assiduité particulière. Cette famille est celle de l'artiste Jean Bulio (1827-1911), sculpteur d'origine

[180] « La mienne silencieuse et comme étonnée/ de ne pas entendre les éclats de rire accoutumés,/ je pris mon violon, mais je n'eus pas le/ courage d'en jouer…. », DHE-5, *Ibid*.
[181] La correspondance avec l'oncle Arbieu laisse entendre de telles visites, même si elle ne nous permet pas d'en déterminer la fréquence, ni l'amplitude, « (…) tu me donnera la réponse si tu viens/ demain soir. », ArJ-2.
[182] La correspondance fait état notamment de la possession de tapisseries de la manufacture des gobelins d'époque Louis XV, « Tu lui dira que tu es chargé de/ lui demander : s'il achèterai, ou s'il/ connaitrait quelqu'un qui voudrait/ acheter les tapisseries d'un Salon/ louis XV, composées de 5 tableaux/ mythologiques de la plus belle époque/ des gobelins. », ArJ-4.
[183] Comme le démontre la gratitude exprimée par l'oncle en réponse aux informations transmises par Marsal, « Mon cher Edouard,/ J'ai reçu ta lettre et te remercie de l'empressement/ que tu as mis à faire ma commission (…). », ArJ-2.
[184] Marsal est également impliqué dans des opérations cambiaires troubles du beau-fils de son oncle, Paul Henneton, père de sa cousine Mathilde. Une lettre transmise à Marsal émanent de Henneton fait cas d'un billet à domicile, déposé par ce dernier à l'adresse de Marsal, et payable à cette même adresse. Ce billet émit au nom de « mursale », est cependant laissé insolvable par Henneton. L'utilisation de l'adresse de son cousin, d'un nom visiblement anonyme, mais aussi la volonté de discrétion de Henneton, qui précise en marge : « Ceci est entre nous et n'égarez pas ma/ Lettre », fait penser que ce dernier chercherait à se débarrasser d'une créance, HP-1.
[185] D'après la correspondance avec Eugène Lamy, époux de Mathilde, « J'espère d'ailleurs que vous viendrez à/ Paris au mois de Mai, Vous aurez le gîte et le/ couvert à la maison (…). », LE-1, nous élaborons l'étude de ces connexions dans la sous-partie dédiée à la famille.
[186] Ainsi, le jeune peintre, nous l'avons vu précédemment, rend-il visite à aussi au maire de Montpellier, Pagézy, mais aussi à l'ami de son maître Matet, Cros, au travers duquel il fait certainement la connaissance d'un M. Mercadier qui les invite tous deux à déjeuner en 1867, « Mon cher ami,/ M. Raymond Cros m'a/ promis de venir Dimanche/ prochain diner avec nous. », M-1.

fabréguoise. Cette fréquentation, probablement issue de la proximité de leurs villes d'origine, est partagée avec son ami Delacroix[187]. Outre les rencontres à la maison des Bulio, dans le quartier de Ménilmontant[188], les deux amis les accompagnent également au théâtre, dans le quartier de Belleville, un lieu qui impressionne favorablement le jeune Marsal[189]. Delacroix, de son côté, partage également les connaissances de son pays natal avec Marsal, notamment avec le sculpteur Emile-Joseph Carlier (1849-1927), également cambrésien d'origine, et dont les Archives Départementales conservent une note d'invitation à diner, à destination de Marsal, qui doit s'accompagner d'une éventuelle sortie au théâtre dans la soirée[190].

Ainsi, le quotidien des chambres de la rue Montparnasse se profile comme gai, sans être immodéré. Les journées des jeunes artistes sont studieuses, et les amusements réguliers mais relativement sages, du moins dans la facette qu'ils révèlent d'eux au travers des sources. Etant donné la nature restreinte et subjective des sources qui peuvent nous informer de cette période de la vie de Marsal, l'aspect potentiellement romancé du discours qui y est délivré ne peut être négligé. A deux reprises, Delacroix adresse ses lettres à Marsal en usant du surnom qu'il lui a attribué : Colline[191]. Ce surnom fait référence au personnage du philosophe Gustave Colline, issu de l'ouvrage *Scène de la Vie de Bohème*, rédigé par Henri Murger (1822-1861). Cette œuvre est originellement proposée sous forme de feuilleton dans la presse parisienne à partir de 1845, puis adaptée au théâtre, avant de voir ses chapitres rassemblés dans un volume en 1851[192]. La pièce connaît un véritable succès et l'imaginaire qu'elle transporte s'impose comme une référence majeure dans le domaine de la représentation des mœurs de la jeunesse artistique parisienne[193].

Murger présente, au fil des chapitres, de jeunes personnes, rêvant de grandes gloires littéraires ou artistiques futures, se rassemblant en un Cercle des buveurs d'eau, référence à l'état de misère financière dans lequel se trouvent alors les personnages. Ce joyeux groupe est emmené par la transposition littéraire que l'auteur fait de lui-même, le personnage de Rodolphe,

[187] Ce dernier rend compte de la régularité des entretiens des deux jeunes peintres avec le couple parental Bulio et leur fils Paulin. La famille Bulio est régulièrement mentionné dans les correspondances de Delacroix, il continue d'ailleurs de fréquenter le couple après le déménagement de Marsal à Montpellier, comme le décrit par exemple la lettre DHE-8.
[188] « Je vais quelque fois voir nos amis/ de Ménilmontant. j'ai fait la connaissance/ du Père de Mr Bulio qui est un homme/ charmant. », DHE-14.
[189] « (…) dans ce Belleville dont/ le nom résonne comme une douce musique/ à ton oreille (…). », DHE-4.
[190] « Je compte avoir le plaisir/ de vous posséder à diner demain/ soir Lundi. (…) / Si je vous écris pour venir/ plutôt c'est que j'espère demain/ avoir quelques billets de Théâtre (…). », CE-1.
[191] DHE-ND-1 et DHE-3.
[192] BERTHELOT Sandrine, « Présentation », (in.) MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p.15-21.
[193] *Ibid.*, p.7-54.

homme de lettre auquel la calvitie, selon la description proposée par l'auteur, donne un profil de genou[194]. La figure du bohème que décrit alors Murger tend à canoniser l'image générale que se fait la société des jeunes étudiants en art et en lettres et de la légèreté avec laquelle ils appréhendent leurs conditions matérielles, les menant même jusqu'à l'autodérision. Le souci de coquetterie, comme le souci financier, ne viennent en aucun cas ternir le moral du bohème de Murger, même s'ils ternissent parfois sa moralité, le laissant se rendre coupable de facéties, souvent aux dépends d'un riche bourgeois. Le bohème est riche de sa spiritualité, nabab de l'humour potache, sa misère matérielle est prétexte à la légèreté, car elle est le corolaire essentiel à la liberté de paresse qu'il s'attribue. Il est un individu joyeux, qui vit de galéjades et de discours sur le grand art et s'accompagne volontiers d'une amante, surtout si elle a l'avantage de posséder de grands yeux noirs, pour l'amour desquels il se détourne de la main d'une grande bourgeoise, qui permettrait d'établir sa situation[195].

Si les transports du Romantisme se font ressentir dans l'œuvre de Murger[196], l'auteur propose néanmoins des situations ancrées dans une certaine forme de réalisme. Durant tout le récit, la question de l'argent reste prédominante. La misère dans laquelle vivent les personnages donne lieu à de nombreuses trames narratives, et la nécessité mène souvent à repousser au second plan les grands idéaux artistiques, éloignant ainsi le bohème du romantique idéal[197]. En parallèle, les discours enflammés des membres du Cercle des buveurs d'eau, font passer l'art au-dessus de leurs conditions matérielles. Murger moque cependant cette grandiloquence naïve, en laissant ses personnages céder à la tentation de produire des contenus commerciaux, dont la nature s'oppose de fait avec la considération supérieure qui est attribuée au grand art dans les discours tenus par les membres du Cercle[198]. En dépit de la légèreté de ton, le développement des personnages les mène peu à peu vers la perte des illusions de jeunesse[199].

---

[194] « L'un d'entre eux était un jeune homme, dont la figure se perdait au fond d'un énorme buisson de barbe multicolore. Comme une antithèse à cette abondance de *poil* mentonnier, une calvitie précoce avait dégarni son front, qui ressemblait à un genou (…). », MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, *op. cit.*, p.91.

[195] Nous faisons cas ici du dénouement de la version théâtrale des *Scènes de la Vie de Bohème*, à la fin de laquelle, l'amante de Rodolphe, Mimi décède au moment où elle retrouve les assiduités de son ami, s'étant détaché pour elle de Madame de Rouvre, pour qui il avait un temps négligé Mimi, *Ibid*.

[196] Dans l'œuvre littéraire, Mimi ne connaît pas un tel sort tragique, puisque la fin des aventures entre elle et Rodolphe surviennent lorsque celle-ci le quitte pour un vicomte, c'est à l'insistance de Théodore Barrière qu'est due la fin alternative de la version théâtrale, BERTHELOT Sandrine, « Présentation », (in.) MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p.19.

[197] *Ibid.*, p.36-37.

[198] MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p.301-302.

[199] BERTHELOT Sandrine, « Présentation », (in.) MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p.23.

Cette culture de la recherche effrénée de la boutade que nous pouvons observer dans *Les Scènes de la Vie de Bohème*, se retrouve dans le vernaculaire de l'atelier d'artiste[200]. De même, nous retrouvons cet esprit dans le style rédactionnel qu'adopte Delacroix dans sa correspondance avec Marsal. S'observent des tentatives répétées de jeux de mots et boutades, destinés à tirer un sourire à son destinataire[201]. Les réponses de Marsal semblent suivre les mêmes modalités dans la mesure où, lorsqu'une réponse sérieuse est attendue de la part de Delacroix, Marsal reçoit une mise en garde en ce sens[202]. Ainsi, la jovialité du quotidien des chambres de la rue Montparnasse, telle qu'elle nous est dépeinte dans la correspondance, peut avoir subi un biais induit par la volonté infrangible d'un Delacroix à assimiler son quotidien de jeune artiste à celui des personnages de Murger. L'attitude de légèreté adoptée par les deux amis fait partie de ce processus, de même qu'attribuer à son ami proche le nom de l'un des personnages du livre en est également un témoignage. Cette dénomination semble être dévolue à Marsal en partie en raison de l'attachement que ce dernier porte déjà aux livres. Le philosophe Colline est systématiquement représenté un ou plusieurs livres à la main, partageant avec eux l'espace étriqué de sa mansarde. Le récit l'introduit d'ailleurs sous le vocable de « l'homme aux bouquins », avant de révéler son nom au lecteur[203]. Le goût de Marsal pour les livres et leur collection est cultivé tout au long de sa carrière, mais il s'illustre comme particulièrement précoce[204]. En ce sens, les liens que le jeune Marsal sait tisser avec son oncle Arbieu ne peuvent être négligés au regard du savoir qu'ont pu lui procurer les conversations avec ce parent imprimeur.

La volonté de Delacroix d'assimiler son quotidien aux aventures des personnages de Murger n'est jamais rendue aussi évidente que dans une lettre écrite en 1873, environ quatre ans après le retour de Marsal à Montpellier. Dans cette lettre, Delacroix se remémore avec

---

[200] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.32-33.

[201] Citons ici quelques exemples : « je te serre les deux mains/ avec effusion (de thé) », DHE-7, « Mon Cher Edouard III/ (roi d'angleterre de [illis.]) », DHE-8, « Cambrai 20 Février 1872/ Style thélégraphique/ Homme arrivé à homme arrivé./ Félicitations bien sincères, toi paresseux, moi/ aussi non seulement parresseux, mais homme arrivé./ J'ai grande commande 14 tableaux à 1000fr/ le tableau, 14 000 balles, rondo, francs avec ça/ faire grand art !/ C'est ainsi mon Cher/ Edouard, que des hommes arrivés, comme nous,/ devraient s'écrire, mais nous sommes encore/ du bon vieux temps et nous nous permettons/ encore des phrases. », DHE-9.

[202] « (…) quelques lignes comme celles-ci suffiront : j'accepte la place de Sceaux (sans calembourg). », DHE-5.

[203] « L'homme aux bouquins, après avoir écouté les confidences de Schaunard, lui avait appris qu'il s'appelait Gustave Colline (…). », MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p.53.

[204] C'est une lettre datée de 1865, subside d'une correspondance de Marsal avec un ami Montpelliérain, dans le post-scriptum de laquelle l'auteur réclame au jeune artiste de l'informer de l'avancement de sa bibliothèque personnelle, et les ouvrages qu'il a acheté à la capitale, « P.S : Parle-moi dans ta lettre/ de ta bibliothèque et des volumes/ que tu achètes. », AE-1. Nous trouvons également un témoignage de l'intérêt que Marsal porte aux livres dans l'amitié qu'il a formé avec le bibliothécaire municipal de Montpellier à cette époque, Saturnin Léotard, mais aussi dans la correspondance avec Delacroix qui répond à la demande de Marsal rentré à Montpellier, et qui lui réclame l'envoi de ses esquisses et de ses livres, « (…) il m'a été impossible de/ m'occuper de cela, pour maintenant je t'enverrai/ moi-même tes livres esquisses etc. tout de Cambrai dans un mois. », DHE-6.

nostalgie ce morceau de jeunesse. C'est à la sortie d'une représentation théâtrale de *La Vie de Bohème*, que Delacroix écrit à son ami, se remémorant l'ancien temps des chambres de la rue Montparnasse, un temps qu'il nomme explicitement « notre si belle vie de bohème »[205]. Ainsi, cette conceptualisation fantaisiste semble quelque peu aveugler Delacroix. Cependant, ces années de faste jovialité doivent finalement trouver leur terme dans des modalités qui ne s'accorde pas avec les aspirations de Delacroix.

Au cours de l'été 1869, Marsal se rend, comme à son habitude, à Montpellier afin de profiter de la compagnie de sa famille et de ses amis. A l'issue de la saison estivale, le jeune peintre envoie une lettre à son ami resté à Paris et lui annonce son intention de ne pas revenir vivre à la capitale. Delacroix, enivré de l'idéal de son mode de vie de bohème, incapable de voir combien il s'oppose à l'idéal cultivé par Marsal et qui trouve sa source à Montpellier, ne peut être que stupéfait à cette annonce. Le jeune cambrésien tente alors, usant de toute sa force de persuasion, de convaincre son ami de ne pas renoncer à la vie parisienne. Pour Delacroix, en retournant à Montpellier, Marsal fait une croix sur les rêves de grandeur qu'il a pourtant si souvent professé au cours de leurs nombreuses réunions. Selon lui, en s'éloignant de Paris, Marsal abandonne ces grandes ambitions, puisque trop éloigné d'un foyer intellectuel qu'il juge nécessaire à la production de grand art[206]. Si Marsal s'éloigne alors de Paris, il prend le risque, un jour, de regretter cette décision et de se repentir de ce que Delacroix diagnostique comme un abandon aveugle et un sacrifice de ses rêves[207]. Attribuant cette volonté de déménagement soudain à celle qu'entretiendrait son ami de s'établir matrimonialement[208], il propose même à Marsal de s'installer avec sa future épouse dans la chambre de la rue Montparnasse[209].

En dépit des mises en garde de Delacroix, Marsal s'affiche comme résolu à demeurer en terre natale, opposant aux arguments précédemment cités, des observations qui montrent chez lui une lucidité qui fait encore défaut à son ami. Si la passion pour sa future épouse n'est pas à

---

[205] « Mon Cher Colline/ Ne t'étonne pas de ton ancien/ nom ainsi donné entête de/ ma lettre. je sors de le représentation/ de la vie de Bohème, et te/ dire tout ce que j'ai eu de/ souvenirs pendant cette pièce/ serait impossible, je revoyais nos/ petites chambres de le rue Montparnasse/ nos réunions à six, tes idées, redites/ presque littéralement par le colline/ de la pièce, et tout enfin, les/ mimi et les musette, tout ce monde là/ a eu le talent de me replonger/ bien avant notre si belle vie de/ bohème ! », DHE-ND-1.

[206] « (…) pour moi Paris est/ un foyer d'intelligences, on peut ne pas/ s'y plaire mais on ne saurait s'en abstenir (…) », DHE-4.

[207] « je te dis maintenant peut-être/ pendant quelque nuit, ton génie/ naissant viendra t'il te tourmenter (…)/ tu voudras, mais en vain/ échapper à son étreinte tu te précipiteras/ dans les bras de ton épouse (…)/ le/ spectre toi tu le sentiras ou bien tu/ lui diras vois-tu cette étoile –non– / oh ! bien moi je la vois et ta conscience/ te reprochera d'avoir sacrifié, oublié/ les grandes pensées, les œuvres véritables/ et fortes (…). », *Ibid*.

[208] « (…) tu comprendras que/ le mariage (puisque mariage sous roche il y a)/ n'empêche pas d'habiter Paris. », *Ibid*.

[209] « (…) tu irais épouser/ ton amie qui doit être charmante j'en suis sûr,/ vous reviendriez ensemble, eh ! bien ne souris tu/ pas à l'idée de voir votre petit ménage/ parisien, vos visites à Belleville et/ moi souvent avec vous. », *Ibid*.

isoler de cette prise de décision, elle a d'ailleurs été invoquée plus tard comme raison unique du retour de Marsal à Montpellier[210], Marsal refuse alors de présenter cet attachement comme responsable de la situation[211]. En effet, lors de son retour à Montpellier, Marsal est mis au courant du fait que la bourse qui lui est versée par la municipalité ne doit pas être reconduite l'année suivante[212]. Par ailleurs, la période de vie parisienne de Marsal se voit coïncider avec le décès de son père[213], laissant une mère, à laquelle il est fort attaché, sans ressources. La volonté de supporter cette dernière pèse alors dans le choix du jeune peintre de s'installer professionnellement, et de trouver un revenu stable[214]. Fort de toutes les connaissances sociales qu'il possède à Montpellier, et notamment du double protectorat de Matet et de Pagézy, il pense alors trouver plus facilement une situation régulière en terre natale que dans la capitale.

L'exposition de ces facteurs s'oppose avec tranchant à l'ambition sans mesure de Delacroix. Peut-être ce dernier néglige-t-il de lire la fin, pour certains tragiques, des aventures des compagnons du Cercle des buveurs d'eau. Dans tous les cas, le peintre s'accroche plus longtemps à ses idées de grande gloire, nous pouvons l'observer dans la correspondance. L'ambition de Delacroix ne manque pas d'être vivifiée par les prédictions encourageantes de grande figures artistiques de la scène parisienne d'alors, comme Robert Fleury. Ce dernier lit alors l'émergence d'une nouvelle école française, devant succéder à celle dont il se voit faire partie, et dans laquelle Delacroix doit prendre une place de choix. La correspondance laisse voir combien la flatterie de Fleury ne manque pas d'enflammer les espoirs de Delacroix, à l'époque même où Marsal lui annonce quitter Paris[215]. Eloigné de ces propos, Marsal se met à l'abris de tels discours visant à nourrir des ambitions grandiloquentes. Plus tard, Marsal se montre activement réticent vis-à-vis des ambitions fantasques de son ami, nous en avons un exemple dans la manière dont il désapprouve l'usage des grands formats par Delacroix, un usage peu commode à la mise en vente des œuvres[216]. Cependant, Delacroix s'entête longtemps à produire des grands formats, qui sont synonyme dans les échanges des deux anciens compères, d'une

[210] Comme nous pouvons le voir dans l'article biographique que réalise l'ami de Marsal, Raoul Davray à l'occasion du décès de l'artiste, « Mais son mariage cause un changement décisif dans son existance : sa rentrée dans sa ville natale (…) », DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.
[211] « Tu/ as beau t'en déffendre, tu as beau me/ dire : ne vas pas attribuer à cela le changement/ subit de mes rêves d'avenir, non, j'en ai dit la raison (…). », DHE-4.
[212] « (…) tu m'as dit que la ville ne/ t'accordait pas de subventions (…) », *Ibid*.
[213] Ce décès survient le 4 août 1865, 3 E 177/396.
[214] « (…) tu vas m'objecter/ que ta mère a besoin d'argent (…). », DHE-5.
[215] « (…) te/ souviens-tu combien nous nous sommes entretenus/ de fois d'une nouvelle Ecole qui doit/ surgir des débris de celle qui existe maintenant ?/ Mr Robert Fleury y croit fermement,/ et une des choses qui m'avait fait le plus/ de plaisir c'est qu'il m'a prédit une place/ distinguée parmi les chefs du mouvement (…). », DHE-6.
[216] « Mon Cher Edouard, toi qui me/ critiquais la grande dimension de/ mon tableau de l'année dernière ? », DHE-13.

peinture à la dignité supérieure. Les succès que celui-ci rencontre semblent, un temps, redonner à Marsal l'ambition de produire de telles œuvres[217].

Cependant, le temps des désillusions finit par arriver et vient ternir les ambitions de Delacroix de se voir prendre place majestueuse parmi les grands représentants d'une nouvelle école française. En ce sens, Delacroix expérimente les mêmes épreuves que les personnages des *Scène de la Vie de Bohème*, qui, comme le soulève Sandrine Berthelot, sont finalement confrontés à l'inadaptation de leurs idéaux romantiques, face aux attentes d'une société mercantile[218]. Si la misère de la bohème est riante et sympathique, elle n'en reste pas moins misère. Le Réalisme littéraire ne manque d'ailleurs pas d'en faire cas, avec en tête Champfleury qui propose une opposition directe entre la description réaliste, et la description poétique de la mansarde parisienne, dans son roman *Chien-Caillou*[219]. Dans cet exposé, l'auteur met le lecteur face à une vérité qui, sans être véritablement dérobée à ses yeux dans l'œuvre de Murger, lui apparait ici plus crue. La mansarde que décrit Champfleury n'est pas un décor servant de fond au résonnement des éclats de rire des bohèmes. Dénudé de cette jovialité, la misère apparaît simplement comme telle, alertant sur l'usage de ce rire, qui, ici, sert à cacher une réalité plus sinistre. Notons que ce phénomène est également observé par Anne Martin-Fugier dans le cadre de la vie d'atelier qui sous des emblèmes de vie farceuse et bruyante, dissimule parfois des pratique hostiles versant même dans le registre de la violence[220].

Si la misère décrite ici peut être vécue avec dérision, dans une jeunesse où l'on se nourrit avec des ambitions pour l'avenir, elle devient trop inconfortable quand ces ambitions s'amenuisent. Delacroix finit par devoir y faire face, après avoir connu quelques succès et une richesse passagère, le peintre s'éloigne de Paris[221], et fait part à Marsal de ses difficultés à vendre ses toiles au début des années 1890[222]. Sa situation ne manque pas de lui faire éprouver une certaine mélancolie, face à ce qu'il appelle « l'ennuis de la vie courante », s'étant

[217] La correspondance fait mention en 1878 d'un projet de grand format pour une création d'Eve, « Ta/ lettre est comme un remord/ vivant dans ma pensée, chaque jour/ je dois te répondre, car tu me parles/ d'une chose sérieuse : l'intention d'exécuter/ une grande toile. », DHE-15. Nous pouvons également observer une occurrence de grand format dans la réalisation de son œuvre *La Cigale*, dont l'impossibilité de vente cause des déceptions, qui sont peut-être à l'origine de l'abandon définitif des très grands formats pour Marsal, dès lors qu'ils n'émanent pas d'une commande, notre développement revient sur ce fait dans la sous partie dédiée à l'exposition parisienne.
[218] BERTHELOT Sandrine, « Présentation », (in.) MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p.23.
[219] CHAMPFLEURY, *Chien-Caillou, Fantaisie d'hiver*, Martinon, Paris, 1847, p.23-25.
[220] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.32.
[221] Le peintre s'installe quelque temps à Valencienne, où il professe à l'Ecole des Beaux-Arts pour une rente annuelle confortable. Après dix années de service et l'assurance qu'il peut toucher une pension de retraite, il quitte l'établissement, et s'installe près de Toulouse, à Maubec, où il passe avec son épouse une partie de l'année, et passant le reste à Paris, DHE-16, DHE-19.
[222] « L'année a été dure pour nous,/ il a fallu courir chez les/ marchands, se remuer de toutes/ façons, et à part quelques petits/ tableaux peu importants, nous/ n'avons rien vendu ! », DHE-19.

finalement résigné à des projet plus humbles[223]. Il ne manque pas de remarquer la situation de leurs anciens camarades, qu'il a croisés au cours de l'hiver, en prise avec des luttes comparables aux siennes. Chacun cherche à stabiliser son statut et à gagner de l'argent par tous les moyens que leur gloire personnelle, souvent en berne, puisse mettre à leur disposition[224].

A cet égard, un danger couve ici pour les artistes, dans la possibilité de ne pas savoir se détacher de ses idéaux de gloire et d'un besoin certain de reconnaissance. Marsal en est témoin, au travers d'un drame évité de peu au cours de l'année 1903. Le soir du 28 mars 1903, l'homme de lettre Gustave Salavy (1842-1914), prend place parmi les spectateurs de la Comédie-Française, afin d'assister à la représentation qui doit y être donnée. Alors que le rideau du second acte se lève sur la scène, Salavy qui a rejoint le foyer munit de son révolver, décharge une munition en direction de son crâne[225]. Salavy survit finalement et explique son geste par la peine que lui cause le refus systématique auquel ses pièces se trouvent opposées, lorsqu'il les présente au directeur du théâtre, dans l'espoir de les y voir représentées[226]. C'est donc bien, de l'aveu même de Salavy, une ambition déçue qui est à l'origine de son désespoir. Attristé par l'acte désespéré d'un ami d'enfance en compagnie duquel il a également écoulé des heures de sa période d'études parisienne[227], Marsal reprend contact avec l'homme de lettre. Il tente alors de réconforter son ami en lui proposant son hospitalité, afin que celui-ci trouve une forme de remède à ses maux dans un retour aux sources[228].

Pour les peintres, l'observation attristante des situations de détresse de leurs anciens camarades s'associe à celle de la négligence d'anciens amis à leur égard, lorsque ces derniers

---

[223] « Si je te disais/ toutes les désillusions éprouvées,/ les ennuis de la vie courante,/ les fatigues de la lutte pour/ l'existence ! tu ne me trouverais/ peut-être pas des plus heureux./ Mais, il faut savoir se contenter,/ il faut surtout regarder plus/ loin que soi, et si loin que/ cela soit, on serait attristé/ des peines éprouvées par les autres ! », *Ibid*.

[224] « J'ai revu cet hiver quelques/ uns de mes anciens camarades/ que j'avais perdues de vue depuis/ une dizaine d'années. Beaucoup/ se plaignent et tu devines bien/ que la position est ce qui/ manque le plus ?/ Mettling a gagné de l'argent,/ avec Goupil, Joseph Blanc,/ ne fait plus grand-chose, il est/ souvent malade, Vimont perd/ du terrain tous les ans. Mertz/ gagne de l'argent avec des petits/ portraits. B. Constant avait des/ bons portraits au Salon–/ Chacun cherche à gagner de/ L'argent avec l'enseignement/ Cormon, B. Constant, Humbert/ et beaucoup d'autres se font des/ espèces de rente en donnant des/ leçons aux jeunes gens ou aux/ jeunes filles. », *Ibid*.

[225] « Le rideau se levait sur le deuxième acte de l'*Autre danger*, quand une violente détonation rententit dans le foyer du public, près de la porte droite donnant sur la salle. (…) Bientôt le désespéré revint à lui et M. Rouffaud le commissaire de police, put lui poser quelques questions. (...) Interrogé sur les motifs qui l'avaient poussé à attenter à sa vie, il a répondu : - J'ai écrit plusieurs pièces de théâtre sans pouvoir me faire jouer sur une des grandes scènes parisiennes. J'ai voulu mourir dans la maison où pendant toute ma vie j'ai espéré être applaudi un jour. », « Suicide au Théâtre-Français », *Le Petit Parisien*, 29 mars 1903, p.3.

[226] « Quand je te raconterai/ les motifs, qui m'ont déterminé/ à m'abandonner au suicide,/ tu croiera à un conte de/ fée. Les injustices que/ j'ai du subir, après/ avoir été proclamé par/ ce monsieur, dans ses/ articles de critique d'il/ y a trente ans,- d'être doué/ de la puissance de conception/ rare, - le génie- qui-/ d'après son jugement, / et refusant mon œuvre/ en me distribuant de/ l'eau bénite de cour./ S'il ne me rend pas/ justice, le sang, que j'ai/ rependu, à la Comédie/ Française, lui éclaboussera/ le visage. », SG-1.

[227] « En ta lettre tu m'as fait/ revivre notre enfance à/ Montpellier et notre jeunesse/ à Paris (…). », *Ibid.*

[228] « Je te remercie mon cher/ Marsal, de ta si amicale/ invitation. », *Ibid*.

arrivent à s'assurer une place privilégiée. C'est, par exemple, un fait dont Benjamin Constant se serait rendu coupable[229], quoique visiblement pas envers Marsal aux demandes duquel il répond toujours avec empressement. Entretenir des ambitions de grandeur a donc un coût pour les artistes, qui doivent en accepter les misères et les frustrations. Marsal ne se trouve pas être assez pétri de ces ambitions, pour supporter les vexations qui les accompagnent.

Par ailleurs, la vie parisienne s'accompagne, pour Marsal, d'une véritable mélancolie, en dépit de ce que Delacroix se complait à ignorer, au moment où il s'efforce de le convaincre de rentrer à la capitale. Si les lettres de Delacroix désignent un quotidien joyeux, il est à noter que les deux principaux témoignages directs que nous conservons de Marsal, se teinte d'une véritable mélancolie. Le premier de ces témoignages, apparaît lors d'un discours donné par le peintre, plus de vingt-six ans après son départ pour Paris, à l'occasion de l'inauguration du buste du poète languedocien Jean-Baptiste Favre. Marsal raconte alors sa détresse, à son arrivée en terre parisienne, de se trouver soudainement éloigné de son pays natal. Il se remémore alors avoir réclamé à son père l'envoi de son exemplaire des œuvres de l'abbé Favre, dont la lecture avait adouci la blessure de la séparation[230]. Le second exemple de la difficulté de Marsal à s'adapter à la capitale, figure dans l'œuvre que publie l'artiste en 1896, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*. Marsal introduit l'un des chapitres de l'ouvrage par le souvenir de sa vie parisienne et de ses chagrins causés par l'éloignement de son pays natal. Il y témoigne même directement de l'aversion qu'il y développe alors pour la ville de Paris[231]. Delacroix, lui-même, est au courant

[229] « As-tu appris le mariage de/ notre ami Constant ? avec la / fille d'Emmanuel Arago. le voilà/ riche, heureux, il parait que/ son atelier est comme un éblouissement/ de tout ce que l'orient peut nous/ faire rêver. je ne sais s'il a perdu/ mon adresse à Paris, mais je/ n'ai même pas reçu de lettre/ de faire-part de son Mariage. », DHE-13.

[230] « I'a vint-e-sièis ans, m'enanère en escoulan à Paris, en nouvembre, juste per la fèsta das Morts ; se metre en viage un jour pariè n'éra pas per me pourtà la joia. Quand me veguère lion dau Clapàs, perdut soulet dins la granda vilassa, (…)à plourère moun cièl blu e moun clouquiè (…). Tout d'un cop un idèia me pren, sai-que quauque rai de sourel que s'èra rescoundut dins un recantou de ma cabessa ; escrive à moun paire de me mandà lèu-lèu las obras de l'abbat Favre. », « Il y a vingt-six ans, je m'en allais étudier à Paris, en novembre, juste pour la fête des morts ; ce voyage, un jour pareil n'était pas pour me porter de la joie. Quand je me voyais éloigné du Clapàs, perdu seul dans la grande ville, (…) à pleurer mon ciel bleu et mon clocher (…). Tout d'un coup, une idée me prend, un rayon de soleil s'est répandu dans un coin de ma tête ; j'écris à mon père de m'envoyer sur le champ les œuvres de l'abbé Favre. », « Paraulas d'Edouard MARSAL », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1891, p.2.

[231] Nous comprenons à la lecture du chapitre que celui que Marsal désigne comme un montpelliérain de sa connaissance, est en fait le peintre lui-même, « Counouisse un Mount-Pelieirenc que sous estùdies avièn menat autras fes à Paris e que l'amour dau Clouqiè ramenèt de bona oura au Clapàs. Es-ti que soun intrada dins la Capitala èra toumbada en plen ivèr, alor que lou cièl s'alai n'es qu'una granda nèbla ecrachant la vilassa jount un espés mantèl de fum ? Es-ti de s'atrouvà soulet dins sa cambreta, el qu'aviè toujour agut paire, maire e viels parents à soun entour ? Noun sai ! Es toujour segu que Paris ié venguèt lèu en òdi. », « Je connais un Montpelliérain mené autrefois par ses études à Paris et que l'amour du clocher ramena de bonne heure au Clapàs. Est-ce à cause du fait que son entrée dans la capitale était tombée en plein hiver, alors que le ciel n'était qu'une grande brume cachant la ville sous un épais manteau de fumée ? Est-ce à cause du fait qu'il se trouvait alors seul dans sa chambre, lui qui avait toujours eut père, mère et vieux parents autour de lui ? Je ne le sais pas ! il s'est toujours sut que Paris lui était vite monté en aversion. », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs,* G. Firmin et Montane, Montpellier, 1896, p.301.

des sentiments de Marsal concernant le style de vie parisien, comme il en témoigne lui-même dans la correspondance[232]. Ainsi, même si Delacroix prétend un temps à l'ignorer, les deux amis des chambres de la rue Montparnasse ont, tous deux, des tempéraments et des attentes largement différenciés.

Cette différence de caractère entre les deux hommes et de choix dans leur style de vie a un impact direct sur leurs œuvres. Ainsi, alors que Delacroix propose des œuvres inspirées par les frustrations de ses précédents échecs au Salon (Fig.11)[233], Marsal propose des scènes paisibles de félicité familiale (Fig.12)[234]. Dans les deux cas une manifestation de l'intimité des deux artistes, et une volonté de présenter avec authenticité les éléments majeurs des existences respectives des peintres. Si les sentiments évoqués sont opposés, ils ont vocation à réclamer la même intention. C'est dans la différence de la conception de leur existence, que les peintres se distinguent en essence, et cela se traduit de manière picturale. Là où Delacroix s'abandonne au thème mythologique pour exalter ses impressions déçues, Marsal, lui, retranscrit avec sincérité et simplicité une scène ménagère. Dans le premier cas, l'émotion se veut véhiculée par le mouvement triomphal de la composition, dans le second cas, l'émotion est transmise par l'authenticité paisible qui émane de la toile. La comparaison de leurs œuvres donne lieu à une narration qui s'inscrit dans une opposition entre stabilité et instabilité, stabilité de l'esprit et de la vie quotidienne pour l'un, instabilité pour l'autre.

Cette différence s'opère formellement par le choix des grandes lignes des deux compositions. Dans l'œuvre de Marsal, les lignes pyramidales, dans lesquelles s'inscrit le groupe principal de personnages, offrent une grande stabilité à l'ensemble. Cette notion tend à accentuer l'impression de paisibilité. Dans ses *Anges Rebelles*, Delacroix propose une composition en spirale qui donne à son œuvre un élan véritable, et est intensifié par la présentation des nombreux corps noueux aux postures torturées que peint l'artiste. Marsal, lui, peint des corps dont la modestie est accentuée par leurs vêtements simples, aux postures détendues. Il peint ses personnages dans un espace vaste, dont la ligne d'horizon ouvre la profondeur, que l'artiste nous laisse apercevoir au moyen d'un cadrage desserré. A l'inverse,

[232]« Combien de fois/ ne m'as-tu pas dit que tu préférais le calme/ de la province à la vie aventureuse que nous menions/ A Paris, cela est vrai pour le moment. », Le présent extrait est issu d'une lettre conservée dans une collection privée.

[233] « (…) si/ tu voyais mon tableau, tu/ penserais peut être à un tourbillon/ de vautours qui montent en spirale/ vers les sphères divines, et qui cherchent/ à escalader le ciel, c'est le sujet/ de mon tableau : la révolte des/ Anges. Mon échec de l'année/ dernière me souffla cette composition/ à l'esprit », DHE-13.

[234] Nous proposons en annexe la comparaison de deux grands formats proposés par les artistes au Salon de Paris, mais avec une dizaine d'année d'écart. Citons donc ici pour étayer notre argumentation, l'œuvre que Marsal propose au Salon un an avant les *Anges Rebelles* de Delacroix : *L'Aïeule*. Cette dernière présente, comme nous l'avons déjà évoqué une grand-mère allaitant un jeune enfant, dans un intérieur montpelliérain, une scène de domesticité et de vie familiale donc, qui reste en ce sens dans la thématique de l'œuvre présentée dans notre propos.

Delacroix obstrue presque entièrement l'environnement de ses *Anges Rebelles*. L'œuvre de Delacroix, en elle-même, laisse transparaître les hautes ambitions de son auteur. Celles-ci apparaissent ici au moyen de la complexité des positions des corps qu'il dépeint. De manière paradoxale, cette œuvre montre donc aussi les limites de ces ambitions. Elles se manifestent au travers des incohérences dans le dessin ou dans le travail de la lumière, qui se laissent observer sur certains morceaux de ces corps. Par exemple, le raccourcit du bras droit du personnage à la droite de l'œuvre, ou le positionnement de l'épaule droite du personnage central du haut de l'espace pictural. Ces incohérences contribuent ainsi à atténuer l'effet général de cette œuvre de jeunesse.

Ainsi, si, par la suite de ses études, Marsal conserve de Paris un sentiment ému et ne manque pas de s'y rendre régulièrement, vivre à la capitale ne s'apparente pas à un mode de vie idéal pour Marsal. Les sources laissent d'ailleurs entendre que cela n'a jamais été le cas. La vie parisienne rend le jeune homme mélancolique et nostalgique de ce qu'il a laissé derrière, son pays natal baigné de soleil, peuplé de tous ses amis et de sa famille. Ainsi, si le retour de Marsal est motivé par des raisons diverses, il offre, néanmoins, déjà un premier exemple de l'attachement viscéral du peintre à sa terre natale. Un attachement qui le pousse à mettre de côté prématurément les ambitions grandiloquentes de sa jeunesse aux Beaux-Arts.

2. Une carrière publique :

2.1. La politique et l'achat public :

La politique du Second Empire tend largement à contribuer au développement libéral d'un marché de l'art. Ce développement est encouragé au travers d'acquisitions, qui s'éloignent de plus en plus de la visée idéologique de la construction d'un programme esthétique cohérent, pour favoriser des productions qui s'écartent des extrêmes. La politique de l'achat public se détourne donc des œuvres trop proches de la doctrine académique, comme de celles trop proches d'une forme de modernisme. Le Second Empire tend également à affaiblir l'influence de l'Institut dans le monde culturel. Au niveau des Beaux-Arts, cette tentative s'illustre par des attaques ciblées, comme la réforme de 1863, ou encore l'ouverture d'un Salon des refusés, faisant concurrence au Salon officiel, dans lequel celui-ci tient chapelle. Le Second Empire s'emploie ainsi à promouvoir le développement des genres picturaux autres que la peinture d'histoire qui sont, de fait, mieux favorisés par le marché. De la même manière, le régime encourage le développement des arts industriels, contribuant à bouleverser plus encore la manière dont est envisagé l'apprentissage du dessin dans la société, et qui laisse place à de nouvelles vocations professorales pour les artistes.

Toutes ces modifications sont amorcées pendant la période de formation du jeune Marsal, qui effectue son retour définitif à Montpellier en 1869, pour y entamer une longue carrière de 60 années. Le début de la carrière professionnelle du peintre coïncide, à quelques mois près, avec la chute de l'Empire et l'avènement de la Troisième République. Dans ce contexte, les changements et les continuités qui ont lieu dans la politique artistique, de ces deux régimes, s'observent comme une étude fondamentale, puisque leurs politiques créent chez Marsal, pour l'une, des attentes autour de la manière d'envisager le dérouler d'une future carrière, pour l'autre, des réponses ou des déceptions face à ces attentes. Les changements dans les modalités qui entourent la délivrance de fonds publics destinés à encourager la production des Beaux-Arts représentent un exemple premier des contraintes qui sont appliquées au positionnement de Marsal et des peintres de sa génération. Or, ces changements découlent directement des mouvances politiques qui dominent alors l'appareil d'Etat et lui dictent à la fois sa forme comme sa direction.

Les premières années de la Troisième République se voient troublées par de nombreuses turbulences. D'une part, le gouvernement navigue entre négociations et répressions, dans une

tentative de ramener à la fois la paix civile et militaire sur le territoire[235]. D'autre part, la toute jeune république doit faire face à la possibilité du retour imminant d'un souverain à la tête de la France. Si cette possibilité se fait si pressente, c'est que dans les premières années de son existence, la Troisième République est dirigée par des personnalités dont la sensibilité fortement monarchiste laisse à penser que le régime actuel n'est qu'un régime transitoire, qui doit mener, à son aboutissement, à l'avènement d'un héritier légitime au trône de France[236]. L'éminence de la menace monarchiste s'atténue cependant dès 1875, avec le vote des lois constitutionnelles, et plus encore en 1876, avec l'arrivée d'une majorité républicaine à l'issue des élections législatives, et une confirmation de cette victoire, en 1877, après la dissolution de la chambre actée par le gouvernement. Ainsi, la période ouvrant la Troisième République, se caractérise par une volonté de retour à l'ordre moral, selon l'itération de ses propres gouvernants d'alors. D'un point de vue artistique, comme le décrit Pierre Vaisse dans son étude sur *La Troisième République et les peintres*, cette période se caractérise par un retour à une forme d'encouragement de la grande peinture, satisfaisant de ce fait les ambitions des gardiens de l'idéologie académique[237].

L'établissement de la république va également de pair avec une unification de la gouvernance des Beaux-Arts, qui, sous les monarchies, se voit scindée entre le ministère de la maison du souverain, et le ministère de l'intérieur. La fin du Second Empire, acte néanmoins un rattachement de la gouvernance des Beaux-Arts à l'Instruction publique, un modèle que perpétue par la suite la Troisième République[238]. Dans les faits, les chefs d'Etat interviennent peu dans la gestion des Beaux-Arts[239]. Ainsi, cette unification contribue paradoxalement à diversifier le paysage artistique français. Le vote du budget alloué au ministère, donne lieu chaque année à des débats animés à l'assemblée sur le rôle que doit jouer l'Etat dans la gestion de la pratique artistique et culturelle en France. La virulence de ces débats met au jour un problème, qui révèle des scissions parlementaires qui s'étendent au-delà d'un simple clivage gauche-droite, puisque, comme le démontre Marie-Claude Genet-Delacroix dans son ouvrage

[235] Une paix militaire avec les territoires germaniques, sortis vainqueurs du siège que subit Paris en 1870, jusqu'à la capitulation de janvier 1871. La paix civile doit être retrouvée après les évènements de l'insurrection parisienne et de la commune de Paris à partir de mars 1871, WINOCK Michel, *La France Politique*, *XIXème-XXème siècle*, *op. cit.*, p.97.
[236] *Ibid.*, p.100.
[237] VAISSE Pierre, *La IIIème République et les peintres*, *op. cit.*, p.65.
[238] La gouvernance des Beaux-Arts reste, sous l'intégralité de la période étudiée, intégrée au ministère de l'Instruction publique à l'exception de quelques tentatives très éphémères de l'indépendantiser, c'est par exemple le cas avec la création d'un ministère des arts de novembre 1881 à janvier 1882, qui suit de trois ans une tentative, tout aussi brève de création d'un sous-secrétariat dédié aux Beaux-arts. Ajoutons à cela que la gestion des cultes est également associée au ministère, *Ibid.,* p.41.
[239] *Ibid.*, p.33, 36 et 40.

*Arts et Etat sous la III*ème *République*, la question de l'interventionnisme étatique dans la gestion des Beaux-Arts divise les partis de gauche et de droite entre eux[240]. Cette division parlementaire se traduit dans l'évolution du budget, par une baisse de la part attribuée aux acquisitions par l'Etat, pour aller vers une augmentation de la part destinée à la formation artistique, tout en préservant une large majorité de ces attributions à la conservation et diffusion du patrimoine national hérité des précédents gouvernements. L'idée saillante ici reste celle de la mutation de la notion d'encouragement public à la pratique artistique. Celle-ci passe d'une aide ciblant les artistes en activité pour encourager leur production future, à une aide à portée productive[241], qui doit favoriser la formation des individus les plus talentueux, et d'autre part élargir leur public, en développant un intérêt pour la culture nationale. Ce moyen crée ainsi à la fois offre et demande sur le marché.

Au travers de cette évolution, se profile aussi une méfiance de plus en plus effective à l'égard d'un interventionnisme orienté du ministère, qui pourrait s'exprimer par le biais de l'encouragement direct d'artistes. L'application de cette mesure met le ministre en charge, dans la position délicate de sélectionner les artistes qui devraient en bénéficier, s'exposant ainsi au risque de se voir accuser de profaner sa position en tentant de créer un art au service de sa politique[242]. C'est dans ce contexte que les disparitions de l'institution de la maison du souverain, et du souverain en lui-même, changent en profondeur la gestion politique des Beaux-Arts, quand bien même la Troisième République reprend au Second Empire sa vision libéraliste[243]. De tels crédits en viennent aussi à déstabiliser les marchés, et, de ce fait, à pénaliser les peintres et les acteurs économiques, qui seraient obligés de se reposer entièrement sur le marché. Ainsi, la conception paternaliste de l'encouragement aux arts est de plus en plus désavouée, puisque s'inscrivant dans un rapport remettant en cause les notions de mérite démocratique et de libéralisme économique.

Dans ces conditions, la situation politique de la Troisième République privilégie à la fois un formidable essor des professions touchant à la formation artistique. Elle incite également l'éclosion de plusieurs esthétiques diverses et non hiérarchisées par une entité quelconque,

---

[240] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Chapitre 6, Evolution budgétaire du système administratif des Beaux-Arts », *Arts et Etat sous la III*ème *République*, *op. cit.*, p.257-319.

[241] *Ibid.*

[242] C'est ce qui est, par exemple, reproché au ministre Edmond Turquet, VAISSE Pierre, *La III*ème *République et les peintres*, *op. cit.*, p.43.

[243] La personnalité du monarque facilite le processus d'achat d'œuvre et la favorisation d'une pratique artistique ciblée, ou d'une esthétique seule, puisque cette favorisation est induite au travers du budget alloué au monarque pour ces dépenses. Ce n'est pas le cas du ministère des Beaux-Arts, qui doit partager son budget entre toutes les instances de la gestion du patrimoine. Dans une telle configuration, accorder des crédits à certains artistes, revient à réduire ceux qui peuvent profiter au reste du patrimoine national, sur la décision d'un seul représentant gouvernemental.

abandonnant les fluctuations du marché aux efforts du couple marchand-critique émergeant dans un basculement que Harison et Cynthia White datent de la décennie 1870[244]. Cependant, comme le démontre Francis Haskell, dans son article traitant du langage politique dans l'art, l'association entre la politique et la proposition artistique est, sous la Troisième République, devenue tellement naturelle qu'elle s'applique et se conçoit de manière systématique par les contemporains[245]. Dans ce contexte, il est difficile de chercher à discerner un art officiel d'un art non officiel, puisque la doctrine républicaine insiste à proposer une politique non interventionniste.

S'il est difficile de mettre en avant une esthétique artistique officielle, il n'est pas plus aisé de déterminer avec précision le positionnement politique des différentes esthétiques proposées dans les galeries du Salon. Néanmoins, il est possible d'assimiler, dans les premiers temps de la République, la politique conservatrice du retour à l'ordre moral avec le point de vue esthétique de l'Académie. Marsal démontre un attachement constant à une facture proche du mouvement Réaliste dans sa manière, comme dans les thématiques qu'il explore. C'est d'ailleurs ce que son œuvre manifeste *La Cigale* illustre avec justesse. Marsal fait ici le choix d'un traitement en grand format. Néanmoins, celui-ci se refuse à reprendre une thématique antiquisante ou même historique, qui s'accorderait aux principes académiques. C'est dans une esthétique du travailleur rural que Marsal s'accomplit, s'inscrivant dans la lignée de peintres comme Jean-François Millet (1814-1875). Or, les accointances républicaines se rapprochent plus du côté des propositions réalistes, et ce depuis le Second Empire comme le démontre Pierre Vaisse[246]. En parallèle, les impressionnistes peuvent se trouver associés, au moment de leur émergence, au groupe des communards[247]. Les préférences esthétiques dont témoigne Marsal dans les premières décennies de sa carrière, semblent ainsi le rapprocher du pan gauche de l'échiquier politique.

Une telle disposition laisserait entendre que, sous la République, plus une pratique artistique s'impose comme moderne plus elle se rapproche d'une esthétique supposée à la gauche de l'échiquier politique. Cependant, ce modèle glisse doucement, à la fin du siècle, vers une nouvelle configuration. Réfugiés derrière les murs capitonnés des élégantes galeries privées, loin de la cohue salonnière, les représentants d'une partie de la modernité, se trouvent de plus en plus associés à une droite politique et élitiste de laquelle ils n'ont, de fait, pas toujours

[244] SAINT-RAY Léa, *Revisiting Harison and Cynthia White's Academic vs Dealer-Critic System*, *op. cit.*
[245] HASKELL Francis, « Art and the Laguage of Politics », *Journal of European studies*, *op. cit.*, p.221.
[246] VAISSE Pierre, *La III*ème *République et les peintres*, *op. cit.*, p.61-64.
[247] HASKELL Francis, « Art and the Laguage of Politics », *Journal of European studies*, *op. cit.*, p.221.

été si éloignés et à l'appréciation de laquelle leur pratique artistique s'est toujours au moins en partie destinée[248]. Ainsi, la diversité des esthétiques pratiquées sous la Troisième République, si elle fait écho à la diversité des mouvances politiques qui y sont observées, ne propose cependant pas de lien régulier entre ces deux registres. Cette situation se perpétue, favorisant l'éclosion des nombreux mouvements de la modernité, jusqu'à la première guerre mondiale, qui inaugure à sa suite une nouvelle période de l'ambition politique d'un retour à l'ordre artistique[249].

Cette appréciation du climat politique laisse apparaître une gestion profondément centralisatrice des questions touchant aux Beaux-Arts. Celle-ci est, à de nombreuses reprises, critiquée par les membres de l'assemblée demandant une répartition plus équitable du budget entre la ville de Paris et les départements[250]. Cependant, ces observations ne doivent pas faire oublier l'importance de la politique à l'échelle locale, dans les ambitions artistiques des territoires. A Montpellier, peu de temps avant la chute de l'Empire, Pagézy se retire de la mairie, laissant la place à l'un de ses adjoints. Le profil social de l'élite montpelliéraine, se découpe alors en deux grandes parties : l'une composée d'une bourgeoisie protestante et l'autre d'une ancienne aristocratie catholique. Ces deux catégories s'opposent plus d'un point de vue politique, que religieux. La première adopte un comportement opportuniste vis-à-vis des gouvernements en place, lui assurant ainsi une meilleure capacité d'accession aux postes administratifs[251]. La seconde affirme un soutien pugnace à l'idéologie légitimiste[252]. Celle-ci propose un terrain favorable à l'implantation de figures ultramontaines, telle que l'est celle du Cardinal de Cabrières, arrivé à la cathèdre montpelliéraine en 1874 et qui se mêle volontiers des questions politiques de l'évêché[253]. En dépit d'une position de bastion du légitimisme[254], à Montpellier l'administration municipale est l'affaire des républicains convaincus, affiliés ou non à un parti, qui se succèdent au poste, tout au long de la période étudiée. Le légitimisme, s'il affiche un ascendant particulier sur la droite montpelliéraine, n'en est pas moins relégué dans

[248] Rappelons ici les fortes tendances monarchistes de Paul Durand-Ruel, HASKELL Francis, « Art and the Laguage of Politics », *Journal of European studies*, *op. cit.*, p.232.
[249] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p.150.
[250] VAISSE Pierre, *La III*^{ème} *République et les peintres*, *op. cit.*, p.49.
[251] Notons le fait que Pagézy, lui-même, est issu de ce milieu.
[252] CLEMENT Jean-Louis, « Ombres et lumières du catholicisme à Montpellier, 1801-2010 », *Histoire de Montpellier*, *op. cit*., p.587.
[253] SEGONDY Jean, Le diocèse de Montpellier, Base documentaire de l'Hérault, Montpellier, 1960, p.34
[254] Philippe Secondy analyse un ancrage particulièrement efficace du monarchisme dans le Sud de la France, et notamment à Montpellier, qui déjoue le schéma ordinaire du milieu urbain, plutôt acquis en principe à une politique de gauche, *Ibid.*

le camp de l'opposition dès la décennie 1870, car, comme le précise l'historien Yves Billard, les droites à Montpellier restent minoritaires dès 1870[255].

La ville de Montpellier répond, de ce point de vue, à un schéma national identifié par Michel Winock, dans lequel les catholiques identifiés sont écartés des postes officiels, tout en continuant à exercer une pression politique. Ce groupe se fait ainsi représentant de l'adversaire parlementaire principal à la République, au travers d'une organisation solide de ses réseaux d'ordres religieux et de fidèles, parmi lesquels des notables ayant accès à des armes de propagande dans le monde de l'édition ou de la presse notamment[256]. Ainsi, se profile, un climat de méfiance à l'égard des catholiques à l'échelle nationale, qui se confirme à l'échelle locale. La consultation de documents d'archives vient souligner ce point et nous permet d'observer cette suspicion politique s'appliquer jusque dans les couloirs de l'Ecole des Beaux-Arts. Au sein de l'institution, la candidature d'un anonyme à un poste est soumise à un rapport d'enquête préalable, émit par le commissaire de police municipal, et sur lequel nous retrouvons incessamment la mention de la posture républicaine ou non, du postulant[257].

Face à ce contexte local, la position d'un peintre comme Marsal, catholique déclaré, peut s'avérer trébuchante sous plusieurs aspects. Le peintre ne cache en rien l'importance de sa foi, tant dans sa pratique artistique, que dans ses prises de positions idéologiques. Une première occurrence de ce type de prise de position survient au cours de l'année 1904. A cette occasion, Marsal se présente sur la liste électorale supportée par la rédaction de *L'Eclair*, quotidien à tendance monarchiste, et qui s'inscrit dans l'opposition au maire alors en place Paul Pezet, affilié à la gauche radicale. Cette liste, présentée comme « l'anti-bloc », indubitablement de droite, se donne alors comme nom *Liste des libertés publiques et des Intérêts montpelliérains*[258]. La liste est alors décrite par *L'Eclair* comme « l'union contre le bloc antireligieux et antipatriote » s'élevant contre le camp des « sectaires »[259]. Dans une France encore plongée dans les méandres de l'affaire Dreyfus, Marsal trahit ici ses opinions en s'affiliant avec le clan dénonçant l'antipatriotisme de la gauche. A l'issue des élections de 1904, cet anti-bloc n'accède

[255] BILLARD Yves, « Les droites à Montpellier », *Histoire de* Montpellier, *op. cit*., p.307, 316.
[256] WINOCK Michel, *La France Politique*, *XIX*ème*-XX*ème *siècle*, *op. cit.*, p.18-19.
[257] Archives Municipales de Montpellier, 2 R.
[258] « Les élections municipales. », *L'Eclair*, 21 avril 1904, p.3.
[259] « L'union contre le bloc antireligieux et antipatriote s'impose avec trop d'évidence pour que nous n'engagions pas nos lecteurs à se grouper autour des hommes qui accepteront de défendre, sur un terrain neutre, pour ne soulever les susceptibilités de personne, nos droits de citoyens, que les sectaires foulent aux pieds avec la brutalité que l'on connaît. », « Les élections municipales. », *L'Eclair*, 11 avril 1904, p.3.

finalement pas à la municipalité, et c'est la liste d'union de la gauche, qui reprend en main la politique montpelliéraine[260].

Nous trouvons un nouveau témoignage de l'antirépublicanisme de Marsal au cours de l'année 1912, durant laquelle il fait paraître le poème *A la Republica !*, en réaction au poème du même titre écrit par le poète Pierre Causse[261] et qui se présente comme un panégyrique de la République[262]. Le peintre conserve, dans un recueil personnel de ses participations dans la presse, les deux poèmes qu'il agrémente d'une illustration (Fig.13)[263]. Dans sa pièce, Marsal compare la Troisième République avec celle qu'il présente comme sa grand-mère : la Première République. Par ce biais, il propose un réquisitoire à la fois de la jeune république et de son aïeule, pointant notamment les violences qui vont de pair avec l'établissement de cette dernière. A cette occasion, Marsal ne manque pas de rappeler la mort du souverain qu'il propose en victime de cette aïeule cruelle[264]. L'artiste formule cependant une accusation d'une autre nature vis-à vis de la Troisième République. Ce que Marsal lui reproche essentiellement est clairement affirmé dans son poème, ce sont ses attaques à l'encontre de la piété catholique[265]. Aucune autre accusation n'est formulée contre elle, dans cette courte composition, ce qui nous laisse comprendre que les véhémences principales de Marsal vis-à-vis du gouvernement républicain gravitent largement autour de la question religieuse. La dernière strophe se termine avec un ver sans ambiguïté : « Siès destestada Republica ! » [266], et qui s'oppose au dernier ver du poème de Causse : « Siès ben aimada, República ! »[267].

L'illustration dont Marsal accompagne cette mise en regard des deux poèmes dédiés à la République montre deux allégories, représentant l'aïeule et la jeune République, comme décrites dans le poème du peintre. Cependant, ces deux allégories peuvent également correspondre aux deux visions opposées de Causse et de Marsal. Marsal présente la jeune République sous des traits graciles, avec un regard doux et dont la courbe des lèvres lui donne

[260] Nous n'avons pas trouvé d'autre occurrence d'un tel engagement politique de la part de Marsal à l'occasion des autres élections municipales s'étant déroulées dans la ville.
[261] Dont le nom se dissimule, pour l'occasion, sous le pseudonyme de Caussou de l'Oulivièl.
[262] « O República, que siès bella !/ Tous iols retrasoun la bountat/ E d'un peplum immaculat,/ Noublement toun cors s'emmantella (…). », « Ô République, que tu es belle !/ Tes yeux dessinent la bonté/ Et d'un péplum immaculé/ Noblement ton corps s'emmantèle », CAUSSE Pierre, *A la Republica !*.
[263] Ce recueil, que Marsal intitule *Ressouns de moun Clouquié*, (Echos de mon Clocher), est un manuscrit conservé dans une collection particulière.
[264] « Coussi retrases à ta Grand,/ La Gusa qu'en quatre-vint-trege/ Guilhoutinèt lou Soubeiran,/ Lou bon, lou paure Louvis Sege ! », « Comme tu ressemble à ta Grand-mère,/ La misérable qui en quatre-vingt-treize/ Guillotina le Souverain,/ Le bon, le pauvre Louis Seize ! », MARSAL Edouard, *A la Republica !*.
[265] « Se l'ome a pas tant sagatat,/ Es Diéu que casses sans pietat/ Per tuà l'ama catoulica. », « Si l'homme n'a pas tant saigné/ C'est dieu que tu chasses sans pitié [Marsal semble ici jouer avec le nom commun piétat, qui peut se traduire à la fois par le terme pitié et par le terme piété] / Pour tuer l'âme catholique. », *Ibid.*
[266] « Tu es détestée République ! », *Ibid.*
[267] « Tu es bien aimée, République ! », CAUSSE Pierre, *A la Republica !*.

un air bienveillant, tel que chanté par Causse dans son œuvre. Marsal élève d'ailleurs le reflet de cette image, pour le positionner à côté du poème de Causse dans sa composition. La seconde allégorie, en revanche, se présente à l'opposé de celle décrite ci-dessus. Marsal présente l'image d'une femme vieillie, dont les traits rougeauds sont déformés par une expression malveillante qui se lit derrière la plissure de ses petits yeux, et qui déforme d'un rictus grinçant l'alignement de ses lèvres. Fait notable ici, Marsal se sert de la vieillesse de ce modèle pour le présenter sans concession aucune, une idée qui est négative, ce qui n'est pas dans ses habitudes de représentations, puisque le peintre a plutôt tendance à représenter avec bienveillance ses modèles âgés, en particulier quand ils sont féminins.

Il est difficile de dire si la véhémence de Marsal, clairement affichée ici, à l'égard de la République est de longue date, ni si elle s'étend au-delà de la période étudiée[268]. Le recueil que Marsal conserve de ses articles recense également dans ses pages un poème très critique, et d'une virulence non dissimulée, à l'égard de la figure d'Emile Combe. Le peintre essaie d'y justifier la violence des mauvais vœux qu'il y souhaite à l'homme politique, toujours en évoquant le mal causé à ce qu'il appelle « l'âme de la France », et à la chrétienté[269]. L'attaque à l'égard de la chrétienté reste donc un argument majeur d'une forme de radicalisation dans la pensée politique de Marsal. Une similaire virulence apparaît, dans un poème rédigé en 1916, au milieu de la Première Guerre mondiale, et s'exprimant cette fois-ci à l'égard du peuple allemand. Ce poème, nommé *L'Excrément*, fait de cette dernière substance le terreau auquel Marsal attribue le processus de fertilisation qui aurait donné naissance au peuple germanique[270]. Rien ne peut indiquer avec certitude que ces deux derniers poèmes aient été, un jour, communiqués au public, puisqu'ils apparaissent dans le recueil de Marsal en écriture manuscrite et sans mention de publication. La violence des propos tenus dans ces poèmes aurait, ainsi, pu se résumer à un exercice intime, plutôt qu'à une véritable démarche de propagande, à l'image de *A la Republica !*. Nous ne possédons pas de témoignages d'une telle véhémence politique, de la part de Marsal, avant les premières années du XXème siècle. De même,

[268] Il est possible que la période de la Grande Guerre, qui, nous le verrons, est une période éprouvante pour Marsal, qui voit son fils envoyé au front et de nombreuses jeunes personnes de son entourage souffrir des dommages de la guerre, ait atténué les accointances du peintre en faveur d'un mouvement versant largement dans le militarisme, telle que l'est la droite française du début du XXème siècle.

[269] Observons, en exemple de cette virulence : « Meritariès, un jour, de crbà sus la palha/ Per tout lou mau qu'as fach, empudent renegat,/ A l'ama de la França, à la crestiantat. », « Tu mériterais, un jour, de crever sur la paille/ Pour tout le mal que tu as fait, impudent renégat,/ A l'âme de la France, et à la chrétienté. », MARSAL Edouard, *A Coumbes lou desfroucat*.

[270] « Par des siècles couvés, cet infect excrément/ Germa, multiplia, devint peuple allemand/ D'où naquit le Kaiser, Guilhaume le Fantoche. », MARSAL Edouard, *L'Excrément*.

l'acrimonie qui se dégage des pièces précédemment étudiées ne trouve pas de transcription dans sa pratique picturale.

La trace d'une contestation antirépublicaine s'observe dans son tableau de 1881, *La Marseillaise* (Fig.14). Cette contestation reste néanmoins relativement timorée, n'interdisant pas une lecture double. Marsal présente sur cette œuvre un point de vue situé sur la hauteur de la descente de la rue Saint-Pierre, à Montpellier. Un tel positionnement lui permet de rythmer sa composition au moyen de la complexité de l'enchevêtrement architectural des rues médiévales de la ville, utilisant à la fois la verticalité des architectures jalonnant la rue, et les courbes montantes du tracé de la chaussée. Les lignes de l'œuvre décrivent ainsi un mouvement d'ascension, qui s'élève vers le bleu du ciel qui perce le haut de la composition. La moitié inférieure de la toile rassemble tous les personnages, qui se séparent en deux groupes, l'un remplissant le quart droit, l'autre le gauche. Le groupe de droite présente une procession d'enfants menés par un tambour, chantant en cœur l'hymne républicain. Derrière le tambour, un porte-drapeau fait flotter la bannière tricolore au-dessus de ce petit groupe aux attitudes sérieuses. Les personnages du quart de gauche se décomposent en plusieurs groupes. Le groupe qui concentre l'attention grâce à son profil noir se détachant sur les couleurs claires du décor, est composé de deux prêtres. Si l'un des deux prêtres adopte une attitude difficile à lire en pointant la procession enfantine du doigt, Marsal représente le plus âgé des deux, levant ses yeux vers le ciel, agitant ses mains de part et d'autre de sa tête, démontrant un agacement évident face à la scène qui se joue sous ses yeux.

La toile de Marsal représente l'opposition entre la religion catholique et la république. Cette représentation se fait d'autant plus saillante, au regard de la date à laquelle le peintre exécute sa toile. En 1881, le gouvernement républicain, qui a réussi à imposer sa position au parlement depuis le milieu de la décennie précédente, est pleinement lancé dans une série de réformes, visant à assoir l'institution républicaine dans la durée. Le gouvernement s'efforce de parvenir à ses fins en imposant d'abord des symboles républicains comme la fête nationale du 14 juillet, à partir de 1880, ou la désignation de la *Marseillaise* en tant qu'hymne officiel[271]. Ici, Marsal se sert de la bannière tricolore, autre symbole de la République, comme indice visuel pour suggérer le caractère républicain du groupe de droite, de même qu'il se sert du tambour et entrouvre les lèvres des personnages pour suggérer la sonorité du chant patriotique. L'année 1881 se trouve également au milieu d'un tumulte, provoqué par les lois sur l'éducation du gouvernement Ferry, entre 1880 et 1883. Cette réforme est perçue comme une attaque directe à

[271] WINOCK Michel, *La France Politique*, *XIXème-XXème siècle*, *op. cit.*, p.52.

l'autorité cléricale, jusqu'alors largement en charge de l'éducation primaire en France. En rendant l'éducation primaire obligatoire et laïque, le gouvernement retire à l'Eglise la prérogative d'exercer son influence auprès d'un jeune public impressionnable[272]. L'article de Gérard Cholvy, traitant de la question, à l'échelle du département, montre combien, si au tournant de la décennie 1870 l'Hérault reste le département languedocien où la population se montre la plus favorable à l'enseignement catholique, les instances en charge de son organisation peinent de plus en plus à le perpétuer[273]. Dans son œuvre, ce sont bien de jeunes élèves issus d'une formation républicaine, dans laquelle ils apprennent à entonner l'hymne national, que Marsal nous propose.

Ce petit groupe, indifférent aux ecclésiastes, trace sa route, en s'éloignant physiquement de la cathédrale de Montpellier au bas de la descente, et dont nous voyons le profil s'élancer jusque dans le ciel. Au contraire, les prêtres semblent partis pour prendre à rebours la route de la procession, et retourner vers l'église. Au milieu de ces deux groupes, Marsal place deux chiens, symboles de fidélité, dont l'un ignore la clameur en s'engageant dans la montée, quand le second observe avec surprise le petit groupe, sans donner pour autant l'air de vouloir s'y engager. Enfin, Marsal place dans son quart gauche un dernier groupe de personnages, présentant une femme de dos et son enfant dans sa blouse d'écolier à ses côtés. L'enfant interpellé par la procession solennelle la montre du doigt à sa mère qui, d'une main délicate, le ramène à sa route. Ce groupe, comme celui des chiens, semble indiquer une volonté de Marsal de proposer un commentaire sur la fidélité à la foi. Marsal présente une mère qui ramène son enfant sur le chemin de la foi, en le détournant avec douceur du tumulte républicain. Cette action sans brutalité, peut être mise en opposition avec celle des deux enfants au dernier rang de la procession. S'y observe le plus jeune des enfants, contraint à suivre le reste du groupe par le geste de celui à ses côtés. Nous retrouvons un geste de ce type dans la ferme empoignade du tambour sur le bras du jeune enfant à l'avant de la file, dont le regard s'attarde vers la partie gauche de la composition. L'idée que Marsal induit ici est que les enfants qui rejoignent les rangs républicains le font, au moins dans un premier temps, au moyen d'une certaine coercition, quand ceux qui rejoignent la foi y sont simplement guidés avec tendresse. A cet égard, le geste de la mère est ici essentiel, et Marsal doit le rendre aussi bénin que possible, afin qu'il puisse trancher avec ceux des enfants républicains. L'étude d'un dessin préparatoire (Fig.15) pour l'œuvre laisse d'ailleurs voir combien, afin d'arriver à cet effet, le peintre préfère changer la

[272] *Ibid.*, p.53.
[273] CHOLVY Gérard, « La question scolaire au XIXème siècle : le conflit pour le contrôle de l'école dans l'Hérault (1866-1890) », *Annales du Midi*, 1875, Vol.124, p.469-485.

position de l'enfant et le contact avec sa mère qui ne lui tient plus la main, mais la place délicatement sur son épaule.

Ici, Marsal propose donc une mère comme gardienne de la foi et qui joue, en ce sens, un rôle plus efficace auprès de son enfant que les deux ecclésiastes. Ce détail ne peut surprendre, dans la mesure où il est notoire que les femmes jouent un rôle essentiel dans la prospérité de la foi catholique dans la France du XIXème siècle, mais aussi dans la perpétuation des traditions de manière plus générale. Ce dernier aspect s'exprime dans l'œuvre de Marsal par l'habillement traditionnel dont est revêtue la mère[274]. Ainsi, le jeune enfant, mené vers le chemin de la foi par sa mère, continue sa route en s'élevant. Cette élévation est d'ailleurs rendue de manière physique, au travers du mouvement ascensionnel de la rue dans laquelle il s'engage. En s'élevant ainsi, mère et fils se rapprochent un peu plus du ciel, mais aussi de la croix de pierre dont le profil fait face à celui de la cathédrale dans le ciel montpelliérain. Le groupe républicain, lui, se dirige vers l'embranchement de deux rues, la rue Esquilles et la rue de la Vieille Intendance, deux rues à la topographie plate, si ce n'est légèrement plongeante, esquissant un parcours opposé à celui de la mère et de son enfant.

Au milieu de toutes ces interactions, se profile une simple silhouette noire, rejetée à l'arrière-plan, et suivant la ligne médiane de l'œuvre. Cette silhouette, difficile à lire et donc à identifier, nous donne cependant quelques indications vestimentaires sur ce mystérieux personnage. En effet, nous arrivons à distinguer un long manteau noir recouvrant la mince carrure supportant une tête coiffée d'un chapeau à larges rebords, duquel semble s'échapper une chevelure raide et sombre, appairée à une barbe assombrissant le bas de la face du personnage. La description que nous proposons ici s'approche grandement de l'allure physique que nous connaissons à Marsal. En effet, comme le précise Eloy-Vincent, Marsal entretient toute sa vie une même silhouette[275], tant physique que vestimentaire, dont le chapeau à large rebord, la chevelure descendant droite sous les oreilles, et la barbe à l'impériale, en sont des représentants immuables. Eloy-Vincent propose d'ailleurs une illustration (Fig.16) de ce profil typique de Marsal, dans son ouvrage *La Légende Natale*, dont le profil ne dépareille pas avec celui du personnage de *La Marseillaise*.

[274] WINOCK Michel, *La France Politique*, *XIXème-XXème siècle*, *op. cit.*, p.206.

[275] « Il avait alors sa silhouette de toujours, couleur de cheveux en plus. (…) il tenait la silhouette et l'âge qu'il avait alors pour parfait et s'y était tenu avec fidélité (…). », ELOY-VINCENT Albert, « On m'a dit que Marsal était mort », *La Vie Montpelliéraine*, 30 mars 1929, p.5, « La première fois que j'ai vu Edouard Marsal j'avais des culottes courtes et il avait de longs cheveux noirs. (…) les vêtements d'Edouard Marsal étaient els qu'on n'a pas cessé de les voir soixante ans durant. », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.193.

S'il nous faut considérer la possibilité que l'artiste ait donc voulu se représenter lui-même en spectateur silencieux de cette scène, il nous faut également observer les implications qu'une telle représentation semble induire. En effet, la silhouette (Fig.17) que nous mentionnons ici se place sur la ligne médiane verticale, qui sépare le groupe républicain du groupe catholique. Visuellement, Marsal ne choisit donc pas de camp ici, il semble réserver son opinion. De même, il faut ici considérer la tonalité générale qui se dégage de l'œuvre. Si les thématiques représentées sont des thématiques qui tiennent à cœur à Marsal, il n'émane pas de cette œuvre un sentiment de pessimisme, ou bien même de gravité. La scène présentée sous un soleil éclatant, n'impose de tension que dans la restriction des enfants hésitants, ou du chien en alerte. L'attitude des prêtres, si elle concentre l'attention du spectateur, n'est pas, en elle-même, un point de crispation, et semble plus destinée à faire sourire, qu'à inspirer un sentiment de contrariété. La légèreté de ce traitement, s'accorde mieux avec ce que nous savons de la personnalité de Marsal, que ce que nous proposait son poème *A la Républica !* et l'illustration l'accompagnant. Ici, le profil repoussant au rictus malsain qui représente la République, est remplacé par un groupe d'enfants, et donc par une forme d'insouciance ou de naïveté, mais aussi à une innocence qui inspire un sentiment d'attendrissement.

C'est bien ce dernier type de représentation, empreinte non pas de gravité mais de légèreté, qui est caractéristique de l'œuvre picturale de Marsal. En ce sens, l'artiste semble réserver le venin de son amertume à sa pratique poétique. En soi, les prétentions anti-républicaines de Marsal se manifestent peu dans sa pratique artistique. Même dans un contexte où Marsal se trouve à faire une représentation plus solennelle d'un évènement à portée républicaine, elle se fait absolument neutre, comme nous pouvons l'observer sur sa toile *La Remise du Drapeau de la Nation à l'Association Générale des étudiants, par le président Sadi Carnot* (Fig.18), achevée en 1891. Ici, l'artiste propose une scène se déroulant durant les célébrations du VIème Centenaire de l'Université, en 1890. Marsal ne semble pas chercher à exalter l'idée républicaine, mais il ne cherche pas non plus à la dévaluer, présentant une scène animée par ses symboles, avec une grande neutralité[276].

Une forme d'opportunisme de la part du peintre peut s'observer lorsqu'il est question de nouer des relations qui ne correspondraient pas à ses allégeances politiques. En effet, si Marsal fréquente de nombreux ecclésiastes et sympathisants de la cause royaliste et catholique, le peintre ne peut être accusé d'exclusivisme de ce point de vue, puisqu'il se prend également à fréquenter de nombreuses figures de la frange protestante de la ville. Pagézy en est un exemple

[276] L'analyse approfondie de l'œuvre est proposée dans notre sous-partie traitant de la peinture historique.

premier, mais il tisse également des liens cordiaux avec les membres de la famille Bazille, dont la correspondance laisse des traces. Si les rapports que nous décrivons ici sont essentiellement formels, l'étude des échanges épistolaires nous permet d'observer des relations, plus affectueuses et régulières, avec le peintre Maximilien Leenhardt (1853-1941), qui se basent sur une véritable alliance et une entraide des deux peintres[277]. Une telle proximité ne peut donc pas être exclusivement considérée comme de l'opportunisme de la part de Marsal, mais plutôt comme une capacité à laisser de côté ses dissentions politiques ou religieuses, même s'il est vrai que le soin que l'artiste sait apporter à ces relations peut, par moments, prodiguer quelques bénéfices à sa carrière. Sa proximité avec Pagézy lui assure une commande de portrait de la part du maire montpelliérain et qui est suivie, plus tard, de la commande du portrait de l'épouse de celui-ci. De même, la famille Leenhardt est à l'origine de la commande de portraits pour son compte propre[278]. Dans sa carrière professorale, Marsal se trouve à proposer des cours à la fille de Louis Bazille (1828-1886)[279]. Pareillement, Marsal bénéficie de la bienveillance de ses connaissances républicaines, c'est le cas du sénateur Elysée Déandréis (1838-1911)[280] ou encore celle du doyen de la Faculté de lettres et maire de Montpellier, Ferdinand Castets (1838-1921)[281].

En dépit de cette souplesse affirmée dans ses relations[282] comme dans sa pratique artistique, le climat de la Troisième République reste propice à la suspicion. Ainsi, comme le précise Eloy-Vincent, Marsal s'est trouvé associé dans sa carrière, et dans l'esprit de

[277] Nous retrouvons plusieurs mentions de cette entraide, par exemple Marsal prête tantôt du papier Gillot à son ami : « Mon cher Marsal./ Je vous retourne, en vous/ remerciant, le papier/ gillot que vous aviez bien/ voulu me prêter. », LM-ND-1, tantôt ses représentations de feuilles de vigne : « Mon cher Marsal./ Je vous remercie/ de vos feuilles de/ vigne que j'ai gardées/ tant que j'ai cru/ pouvoir en avoir / besoin- et que je/ vous retourne n'en/ ayant désormais/ plus besoin. », LM-ND-4. En retour, Leenhardt propose des dessins pour la rédaction que Marsal a à sa charge : « Partant pour/ 2 jours- je vous/ ai pondu hier ce/ dessin- qui se/ ressent un peu/ trop du manque/ de temps (…). », LM-ND-6. Il est même question d'une collaboration de Marsal sur l'une des toiles que réalise Leenhardt : « Vous plairait-il/ de venir pendant / quelques jours me/ donner un coup/ de main ? », LM-ND-3.

[278] Comme le démontre une note conservée aux archives départementales, adressée à Marsal, signée d'un membre de la famille Leenhardt : « Me trouvant très occupé, je/ désirerais si cela vous est indifférent/ retarder de quelques jours la séance/ que ns avions convenue pour/ aujourd'hui (…). », LC-1.

[279] « Ma fille ayant désiré/ se joindre à quelques unes/ de ses amies qui suivent/ le cours de M. Michel pour les/ demoiselles, j'ai le regret/ de vous prier de ne pas/ compter sur elle cette/ année & de vouloir bien/ disposer de l'heure que/ vous lui consacriez. », BL-1.

[280] Le sénateur permet entre autre à Marsal d'obtenir des places de train à tarif préférentiel, pour monter à Paris, « Mon cher confrère & ami,/ Je m'empresse de vous/ envoyer, dans ce plis, le bon de/ [illis.] de demi-place que je/ viens de recevoir, de la Cie P.L.M.,/ pour vous & pour M^{le} Marsal. », DE-ND-1.

[281] Comme le démontre la lettre de bienvenue reçue par Marsal à cette occasion et conservée aux Archives départementales de l'Hérault, nous traitons de cette intronisation dans la sous-partie dédiée aux sociétés régionalistes.

[282] Notons ici le rapport que le peintre entretient avec la presse royaliste locale qui, s'il est d'une grande proximité, doit s'observer au regard du fait que ses relations avec la presse républicaine ne sont pas, pour autant, systématiquement conflictuels. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mise à part une période entourant le départ de Marsal de son poste aux Beaux-Arts de Montpellier, la presse républicaine garde une certaine neutralité vis-à-vis du peintre.

l'administration, à un camp ennemi à la République[283]. Cette position laisse donc à penser que, au vu du contexte politique, la carrière de Marsal a pu pâtir de ses positionnements. Ces derniers semblent pourtant, au début de sa carrière, relativement bénins, et reposent en essence sur des associations établies entre lui et les institutions patronnant avec le plus de fiabilité son Œuvre, comme le suggère d'ailleurs Eloy-Vincent. A cet égard, les difficultés que Marsal peut connaître à trouver un poste de fonctionnaire après 1881, quand il lui avait été si aisé de prendre un tel poste en 1870, semblent manifester d'une certaine prise de distance à son égard. De même, un évènement survenu dans la première moitié des années 1890, pourrait trouver sa justification dans cette rhétorique.

Au mois de juillet 1892, le conseil municipal de Montpellier est consulté au sujet du reste d'une subvention accordée à la ville par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et qui devait servir au parement du nouveau théâtre municipal. Il est alors décidé que ce reste de subvention, d'un montant de 12 000F, doit être utilisé pour la décoration du foyer du théâtre. Le budget est scindé en deux pour satisfaire à la fois à la sculpture et à la peinture. Le programme de peinture établi se définit alors comme la commande pour la réalisation de 8 panneaux, représentant chacun une muse. La Commission des Beaux-Arts, alors en charge de la gestion du projet, propose au conseil municipal le nom de quatre peintres pour la réalisation de ces panneaux : Michel, Leenhardt, Estève et Marsal. Les conclusions du rapport sont, à cette période, acceptées par le conseil[284]. Ces conditions vont néanmoins évoluer pour aboutir, à l'année 1894, à une sélection des artistes devant prendre la charge de la tâche, par le moyen d'un concours[285].

Le règlement du concours établit une épreuve en deux étapes. La première consiste à la composition d'une esquisse en loge pour un sujet donné, qui se révèle être une représentation de Vénus et d'Adonis, la seconde étant la réalisation de l'œuvre correspondant à cette esquisse, à soumettre au jury vingt jours après le passage en loge[286]. L'épreuve se déroule à la fin de l'hiver 1894, le jugement est rendu le 20 mars 1894. A l'issue de toutes ces étapes, et en dépit de sa posture de pressenti pour l'exécution de deux panneaux, Marsal ne fait pas parti des gagnants du concours[287]. Fait notable, malgré sa défaite, Marsal reçoit une mention honorable de la part du jury, reconnaissant ainsi l'habileté de son travail parmi les propositions, tout en lui

[283] « Le félibrige, l'université et la congrégation alimentaient sa production et l'étayaient d'un triple patronage bien pensant qui le classa dans les paperasses administratives comme ennemi de la République (…). », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.
[284] Délibérations du conseil municipal de la ville de Montpellier, Séance du 29 juillet 1892, 1 D 77.
[285] Délibérations du conseil municipal de la ville de Montpellier, Séance du 21 janvier 1894, 1 D 79.
[286] *Ibid*.
[287] « Les panneaux du théâtre. », *L'Eclair*, 21 mars 1894, p.3.

refusant l'attribution d'un panneau. L'annonce de la décision provoque de nombreuses discussions dans la ville[288]. Dans l'entourage de Marsal, on dénonce un résultat que l'on trouve pour le moins surprenant. La consultation de la correspondance de Marsal laisse apparaître un sentiment conspirationniste à l'égard de ce résultat, présumant du fait que la question politique ait pu jouer en la défaveur de Marsal[289]. Une chronique parue dans le quotidien *L'Eclair*, s'étonne d'ailleurs publiquement de la situation[290].

Ce qui étonne aussi beaucoup, c'est la nature de la distribution des panneaux, Estève, Leenhardt et Privat se sont vus, chacun, attribuer deux panneaux. Le dernier lot a été séparé en deux, pour pouvoir assigner aux peintres Courtines et Chatinières un panneau chacun. Dès lors, le fait de décerner une récompense à Marsal, sans faire l'effort de séparer un autre lot pour lui assigner un panneau, semble plus suspicieux que jamais pour les observateurs, comme en témoigne le chroniqueur de *L'Eclair*[291]. A cela s'ajoute le fait que le déroulement du concours pour les panneaux du théâtre croise celui de l'organisation des fêtes de Jeanne d'Arc à Montpellier. Cette manifestation, aux accents politiques de droite, trouve Marsal largement impliqué dans son orchestration. A l'analyse de telles circonstances, il n'est pas impossible de présumer que les associations politiques de Marsal aient pu jouer un rôle dans le refus de lui attribuer un panneau[292].

Cependant d'autres influences plus complexes et moins visibles, peuvent jouer un rôle dans ce type de concours. En effet, la correspondance de Marsal laisse transparaître la manière dont les réseaux d'influence des peintres ne manquent pas d'être activés à l'occasion de ces

---

[288] « Depuis quelques jours, on parlait beaucoup, en ville, de la décision du jury chargé de statuer sur le concours relatif aux panneaux du théâtre. On ne doit jamais se fier aux ondit, et il est souvent dangereux d'accepter, les yeux fermés, les critiques, même unanimes. », « Le concours des panneaux du théâtre. », *L'Eclair*, 26 mars 1894, p.3.

[289] Dans la correspondance avec l'abbé Lamoureux : « l'expertise s'est affirmée sur toute la ligne./ Les élus ont été choisis sur le volet. Rien/ d'étonnant par le temps qui règne. Le tollé/ général vous a vengé. », LJH-4, ; dans celle avec Toussaint Roussy : « J'apprends par/ l' « Eclair » la décision/ qui vous frappe./ J'en ai éprouvé une/ peine infinie. S'être/ donné tant de mal,/ avoir été choisi par 3/ fois & finir par être/ rejeté sur une épreuve/ des plus sottes il y a là/ de quoi vous dégouter/ à jamais de pareils/ concours …. Municipaux/ devant ce rude coup/ qui vous atteint soyez/ philosophe & pensez à/ vos enfants, ne vous/ laissez pas abattre. », RT-4.

[290] « Permettez-moi, enfin, d'attribuer une mention – autre que celle attribuée par le jury du concours– au tableau de M. Marsal. (…) Pourquoi donc l'artiste a-t-il été exclu des récompenses utiles, et gratifié, seulement, d'une fiche de consolation ? Je vous avoue n'y avoir rien compris. Et nous sommes pas mal dans ce cas. Pour écarter de la liste des lauréats un artiste auquel un panneau avait déjà été accordé avant que surgît l'idée subtile du concours, il eût fallu que son œuvre fut réellement inférieure. ». La nature du sujet du concours y est aussi vivement critiquée, on la juge peu appropriée à déterminer les capacités des participants à exécuter un panneau décoratif, « Si vous le voulez bien, j'oublierai d'abord tout ce qu'il y avait de bizarre dans le sujet de ce concours (…). », « Le concours des panneaux du théâtre. », *L'Eclair*, 26 mars 1894, p.3. La correspondance avec Injalbert en donne, au même titre que les références précédemment citées, un exemple, « Je me demande/ en quoi ceux qui aurait/ satisfait au programme/ donné pourront être reconnus/ aptes à faire autre chose/ plutôt que d'autres. », IJA-2.

[291] « Le concours des panneaux du théâtre. », *L'Eclair*, 26 mars 1894, p.3.

[292] Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la partie dédiée aux expositions régionales, afficher sa religion ouvertement pourrait également avoir desservi le peintre à l'occasion de l'attribution de médailles lors d'expositions.

évènements. La correspondance avec Leenhardt permet à nouveau d'observer une forme de complicité entre les deux peintres[293], en décrivant clairement des tentatives de la part des artistes de s'associer entre eux pour faire pression sur les modalités de sélection[294]. Ces communications entre artistes peuvent également mener à faire circuler des indications autour des sujets de concours, en principe censés rester secrets jusqu'au jour de l'épreuve[295]. Cependant, les pressions peuvent également s'exercer directement sur les membres du jury, comme le suggère la correspondance avec le sculpteur Injalbert qui promet à Marsal d'intervenir en sa faveur auprès des membres d'un jury de concours[296]. A l'étude des influences pouvant jouer une partition dans le contexte de ces modalités d'attribution, se révèlent ainsi des critères qui échappent à la qualité et au talent d'artiste des candidats, et qui restent hautement dépendants de sources parcellaires.

Selon le témoignage d'Eloy-Vincent, l'association de Marsal à une mouvance antirépublicaine dure, est surfaite et largement due à son patronage. Selon lui, l'artiste n'impose pas ses convictions politiques de manière véritablement stricte, ce qui coïncide avec son profil réputationnel. Parmi les membres de ce patronage politisé, Eloy-Vincent cite l'association régionaliste du Félibrige[297]. Se déploie ici une nouvelle facette des assiduités politiques de Marsal, la défense de la petite patrie. Si le Félibrige se défend ouvertement de faire de la politique, il est, à plusieurs reprises, accusé du contraire. En vérité, ce refus de politique s'identifie surtout à un refus de s'inscrire dans un clivage de parti politique, qui ne décrit qu'une vision réduite de la question. Les questionnements politiques qu'amène inévitablement la thématique régionaliste, s'étendent largement au-delà des clivages droite-gauche, qui, en eux-mêmes, décrivent d'ailleurs une forme de centralisation de la politique. Une telle ligne serait insoutenable du point de vue du Félibrige, car c'est bien autour des revendications au sujet de la décentralisation, que les discours de félibres trouvent une dimension politique certaine. Effectivement, parfois malgré lui, le Félibrige contribue à véhiculer un discours décentralisateur, qui s'assimile, aux yeux de certains chroniqueurs, en particulier parisiens, à un discours séparatiste, comme le présente Philippe Martel dans son ouvrage décrivant les

[293] Les lettres dont il est question ici, si elles font indubitablement mention des préparations d'un concours du type dont nous traitons ici, ne sont cependant pas datées et ne nous permettent pas d'affirmer avec certitude qu'il s'agit du concours de 1894. Elles jettent toutefois un éclairage sur les pratiques du milieu artistique dans les coulisses de ces concours, LM-ND-5 et LM-ND-2.

[294] « En rentrant ce soir j'ai/ trouvé m'attendant Estève/ qui venait me dire qu'avec/ Courtines & vous il voudrait/ fuir les conditions d'un/ concours – car (parait-il, on/ est très embarassé.)/ Je me suis borné à lui dire que/ je ne voulais pas m'en meler. », LM-ND-2.

[295] « Mon cher Marsal. J'ai vu Mas/ il a l'air de pencher pour le concours/ torse – par économie- J'ai compris que/ c'était Estève qui avait fait ce plan. », LM-ND-5.

[296] « (…) si tu sais d'autres Jurés/ à me signaler, dis les-/ moi un mot sera/ bientôt dit. », IJA-2.

[297] ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.

mouvements d'opinion du Félibrige[298]. La méfiance à l'égard du séparatisme présumé du Félibrige est d'ailleurs instrumentalisée pour alimenter son discrédit, en dépit de l'assurance, de la part de ses grands représentants officiels, du fait que le discours félibre ne cautionne en rien des revendications aussi radicales[299]. C'est dans ce contexte que nous pouvons comprendre la mise à l'écart du groupe des félibres montpelliérains d'un Alphonse Roque-Ferrier, dont l'idéologie fédéraliste cache des accents indépendantistes, sous couvert de décentralisation[300]. S'associer à un tel discours expose le Félibrige aux critiques.

Si le Félibrige mistralien entretient, parfois de manière assez passive, un discours décentralisateur, par le biais d'un récit de l'épopée d'une culture occitane vivant sous le joug du pays d'Oïl, nous le verrons, il peut s'inscrire de manière plus ouverte dans cette veine. De fait, la défense de la langue occitane, qui est le noyau fédérateur de la société, s'inscrit forcément en faux vis-à-vis d'une idéologie centralisatrice qui se traduit, notamment sur le plan pratique, par la mise en place d'une école républicaine dont l'aversion pour les patois locaux est notoire[301]. Néanmoins, le discours autour la décentralisation, quand il est manipulé avec plus de délicatesse que ne le fait Roque-Ferrier, peut s'assimiler à une forme de nationalisme, comme s'efforce de le décrire le discours donné par Achille Maffre de Baugé, lors d'une réunion de la Maintenance du Languedoc à Sète[302]. Cependant, la centralisation reste un sujet hautement lié à des thématiques politiques qui traversent tout le XIXème siècle, dans la mesure où elle peut être regardée comme un produit de l'héritage révolutionnaire et qu'elle est consubstantielle à la constitution d'une idée de Nation à la période révolutionnaire[303]. Or, ces thématiques prennent un aspect particulièrement politisé, dans une France qui se distingue du paysage européen sur le plan de ses affrontements politiques, comme nous le rappelle l'historien Michel Winock. En effet, les oppositions politiques en France se démarquent, en ce qu'elles ne sont pas rythmées tant par des dualités de classes sociales, que par des affrontements questionnant la place de l'héritage révolutionnaire dans la politique contemporaine[304]. Dans un tel contexte, s'inscrire en faux avec l'héritage révolutionnaire, revient à se trouver associé à une mouvance anti-républicaine.

Une problématique subsiste dans le fait que, dès la période révolutionnaire, la centralisation culturelle se fait aux dépens des provinces, qui voient leur propre patrimoine pillé

[298] MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.354.
[299] *Ibid.*, p.354.
[300] Nous traitons de cette affaire plus en détail dans la partie dédiée aux sociétés régionalistes.
[301] *Ibid.*, p.43-44.
[302] « Décentralisation et Félibrige », *La Vie Montpelliéraine*, 17 novembre 1895, p.1.
[303] POULOT Dominique, *Histoire des musées de France*, *op. cit.*, p.90.
[304] WINOCK Michel, *La France Politique, XIXe et XXème siècle*, *op. cit.*, p.16.

et, dans les cas les plus extrêmes, rapatrié à la capitale pour embellir les musées de celle-ci. Les recherches archéologiques et historiques ne manquent pas de jeter la lumière sur ces faits. A Montpellier l'historienne Louise Guiraud décrit une telle situation dans un ouvrage partisan qu'elle publie dès le début du XXème siècle[305]. Ainsi, derrière les enjeux régionalistes se profilent des assertions qui se rapprochent d'une forme d'antirépublicanisme et qui semblent se rallier autour d'allégeances royalistes et cléricales, ou, plus tard, d'une droite républicaine. Si les militants régionalistes, en ce sens, ont pu se trouver souvent étiquetés sur le plan politique à la frange royaliste de la droite de la fin de XIXème siècle, Philippe Martel rappelle qu'il convient de se garder de trop généraliser cette affirmation, tant le Félibrige est loin d'être aussi uniforme qu'il est souvent prétendu l'être[306].

L'idée de décentralisation du pouvoir, passe elle-même par une forme de démocratisation des instances politiques. La République, en modifiant l'appareil d'Etat, donne écho à ces revendications, dès 1871, avec ses lois communales et départementales. Il est alors important ici de relever le glissement de tendance politique que subit la question de la centralisation, dans la première décennie de la Troisième République, comme l'identifie Jean-Yves Nevers dans son article *Démocratie locale et hégémonie sous la Troisième République*[307]. En effet, l'idéologie décentralisatrice favorise la majorité parlementaire monarchiste dans la première partie de la décennie, dans la mesure où la réforme de 1871 permet aux élites locales une réémergence politique dans des zones rurales, seules concernées par la réforme, et dans lesquelles la tendance lui est plutôt favorable. Plus tard, en élargissant aux grandes collectivités la possibilité d'élire leur maire *via* un suffrage indirect, la décentralisation est prônée par la gauche parlementaire qui trouve, elle, son électorat mieux représenté dans les zones urbaines[308]. Ainsi, la marotte décentralisatrice ne semble pas s'affecter obligatoirement dans aucune politique de droite ou de gauche, et peut même subir, en peu de temps, un glissement de l'un vers l'autre des côtés de l'échiquier politique, par le biais de son instrumentalisation. L'obsession décentralisatrice n'induit d'ailleurs pas forcément une inclination envers les partis nationaux, dans la mesure où

[305] GUIRAUD Louise, *Nos églises, leur Histoire, leurs épreuves, les inventaires, la spoliation*, Les Principaux libraires, Montpellier, 1906, 170p.

[306] Le fait de trouver dans ses rangs des élus de la République, parmi lesquels des personnalités telles que le sénateur républicain de l'Hérault Déandréis, ou qu'Ernest Ferroul, député-maire socialiste et figure majeure des révoltes de 1907, démontre que s'associer au Félibrige ne signifie pas nécessairement se compromettre dans des théorèmes antirépublicains. La colère sociale de 1907 illustre d'ailleurs combien la gauche trouve également une résonnance dans le discours décentralisateur. C'est contre les régulations hasardeuses d'un gouvernement, vu comme trop éloigné des préoccupations qui étranglent l'économie locale, qu'est dirigée la colère des vignerons. MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.123.

[307] NEVERS Jean-Yves, *«* Démocratie locale et hégémonie sous la Troisième République », *Annales de l'Université de Toulouse Le Mirail*, Vol.14, 1978, p.59-77.

[308] *Ibid.*, p.63-64.

un puriste de la décentralisation pourrait témoigner d'un égal mépris à l'égard d'une direction parisienne, que son sang soit bleu, ou qu'il soit rouge.

La seule appartenance au Félibrige et la sensibilité à la décentralisation ne peut donc déterminer l'étendue de l'allégeance politique d'un individu. Si une tendance générale conservatrice semble confirmer ce que nous savons du positionnement politique de Marsal, cette dernière se doit d'être, encore une fois, nuancée. La question de la décentralisation semble avant tout, pour Marsal, être un moyen de témoigner de son affection pour sa région natale. Si cette question finit par trouver des accointances avec le discours antirépublicain, cela est aussi dû à l'ambivalence de cette thématique, qui est instrumentalisée à la fois par les partis de droite, comme par les partis de gauche. Ainsi, à l'observation d'un foyer de représentants royalistes dans les rangs du Félibrige montpelliérain, avec des personnalités telles que Roumieux ou Arnavielle[309], tous deux étant des amis proches de Marsal[310], se joint celle du fait que la sociabilisation qui a lieu au sein du Félibrige n'est pas exclusivement royaliste. Il faut également se souvenir de la distanciation que prennent toujours soin d'observer les représentants du Félibrige à l'égard de la politique nationale, qui s'infiltre jusque dans le règlement des réunions entre ses membres. Par ailleurs, au sein même du Félibrige, adopter une posture politique trop affirmée peut s'avérer être délétère[311].

Ainsi, pour un artiste, faire preuve d'un engagement politique trop affirmé peut avoir des conséquences dommageables sur l'avancement de sa carrière. Pour Marsal, le fait de faire preuve d'un enthousiasme trop prompt à se déclarer catholique ou antirépublicain peut jouer en sa défaveur au cours de campagnes publiques d'attribution d'œuvres. De la même manière, un engagement politique excessif peut le desservir, dans le contexte d'engagements privés. Ainsi, si se dessinent ici des situations dans lesquelles le peintre aurait pu être handicapé par ses opinions politiques, les démarches qui trahissent le plus clairement son opposition à la République s'inscrivent surtout dans la seconde moitié de sa carrière. Même lorsque Marsal se trouve à la tête d'un organe de propagande félibre[312], à partir de 1892, il prend soin de l'éloigner du service d'une quelconque cause politique[313]. Ainsi, si l'assimilation entre Marsal et le foyer

[309] MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.125.
[310] Nous étudierons plus en détail le lien de proximité entre Marsal et Roumieux à l'occasion de l'étude de leur collaboration dans le contexte de l'édition. Au sujet de l'amitié avec Arnavielle, citons l'article de *La Vie Montpelliéraine* traitant donnant le compte rendu des funérailles du poète, « La majoral Edouard Marsal, retenu par un assez récent deuil cruel, s'est excusé de ne pouvoir saluer la dépouille de son grand ami. », « La mort de l'Arabi, Albert Arnavielle », *La Vie Montpelliéraine*, 19 novembre 1927, p.3.
[311] Philippe Martel nous présente le préjudice subi par Arnavielle, prétendant au titre de Capoulié en 1901, en remplacement de Félix Gras, et écarté à cause de son affiliation politique trop encombrante, MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.125.
[312] Le journal *La Campana de Magalouna.*
[313] Ce point est développé en II.1.3.

antirépublicain arrive tôt dans sa carrière, c'est que d'autres facteurs viennent la désigner. En effet, sous la République, nous l'avons vu, le fait même de se déclarer catholique peut porter des désavantages sur les individus aspirant à une carrière dans la fonction publique, tant la suspicion à l'égard de l'Eglise est forte. Pour un peintre, néanmoins, une telle déclaration peut également favoriser quelques opportunités.

2.2. La peinture religieuse :

Le contexte de tensions autour de la question religieuse sous la Troisième République, démontre combien se réclamer ouvertement d'une religion peut associer une personnalité à un phénotype d'idées politiques, parfois de manière assez arbitraire. Si depuis la chute de la majorité monarchiste, gouvernant les premières années du régime, la République fait preuve d'une hostilité certaine à l'égard du cléricalisme, le considérant comme une menace pour son établissement, cette hostilité ne se manifeste pas de manière constante au fil des décennies. Dans la mesure où la carrière de Marsal a pu en pâtir par endroits, il est important d'étudier les mouvements que connaît la question catholique en France, et circonscrire les périodes de recrudescences et d'accalmie des tensions entre partisans et détracteurs de la cause. Cette étude sert à mieux comprendre les périodes durant lesquelles la carrière de Marsal a pu se trouver plus ou moins entravée, mais également la manière dont l'évolution politique générale peut influer sur la disposition d'esprit du peintre et trouver son impact jusque dans ses représentations artistiques.

La décennie 1880 se caractérise par une opposition à la religion qui se manifeste surtout au travers de réformes républicaines, telles que celle sur l'éducation, et qui menacent l'implantation cléricale dans le pays. La décennie 1890, opère un infléchissement dans l'affrontement politique entre républicains et catholiques, notamment en raison du ralliement d'une partie de la droite à la République, après les retombées de la crise boulangiste[314]. Ce ralliement s'affirme également en regard de la politique menée par le pape Léon XIII[315]. La

[314] WINOCK Michel, *La France politique, XIXème-XXème siècle*, *op. cit*, p.551.

[315] Le pontificat de Léon XIII est aussi marqué par des tentatives d'ouverture, au travers notamment de discussions œcuméniques, qui, si elles ne donnent pas toutes lieu à des réussites, donne une tonalité générale dans la volonté catholique de se rapprocher d'autres cultes, une tonalité qui se perpétue même dans l'entre-deux guerre. En effet, les premières années de la décennie sont marquées par l'encyclique papale *Au milieu des sollicitudes*, rédigée en français, et à destination des catholiques de France. Si dans le fond, l'encyclique de 1891 ne change pas la doctrine jusqu'alors admise, le pape y encourage ses fidèles français à rejoindre la République, devant les avantages

décennie suivante met un terme à la période de l'esprit nouveau, avec la réunification de la gauche, réunie derrière la cause de la défense républicaine. Le Bloc des gauches installe le gouvernement Waldeck-Rousseau en 1902, et ouvre à sa suite la période du combisme, du nom du nouveau chef du gouvernement, Emile Combes, durant laquelle les hostilités entre droite et gauche sont relancées avec une véhémence qui atteint son paroxysme en 1905, avec la loi sur la séparation entre l'Eglise et l'Etat. Si la loi est proclamée en 1905, elle est pressentie de longue date, puisque, dès 1903, un projet est présenté à l'assemblée. Cette période marque ainsi la radicalisation des deux partis autour de la question cléricale, et vient s'ajouter aux tensions encore saignantes de l'affaire Dreyfus[316]. C'est dans cette période de radicalisations de toutes parts, et de montée des suspicions, que nous pouvons observer une même forme de durcissement dans l'appréhension des questionnements politiques de Marsal, notamment avec sa participation à une liste anti-bloc, en 1904.

De telles tensions n'arrivent à être mises de côté qu'avec la menace de la guerre, qui donne naissance à une aire politique de l'« union sacrée », réunissant les sensibilités de toutes sortes, autour de la cause de la défense nationale[317]. La période de l'entre-deux guerre perpétue ce climat d'apaisement autour de la question catholique, en voyant certains fidèles, bien que largement minoritaires, intégrer les rangs du gouvernement. En parallèle, le catholicisme fait, lui-aussi, un pas vers le républicanisme français, au travers de la déclaration de Pie XI, en 1926, affirmant dissocier la doctrine de l'Eglise de l'idéologie Maurassienne[318]. C'est durant cette période que s'observe d'ailleurs une recrudescence dans l'intérêt que portent les chroniqueurs locaux à l'Œuvre de Marsal.

Du point de vue montpelliérain, la politique religieuse de la Troisième République est marquée par le long épiscopat du Cardinal Anatole de Cabrières, qui s'étend de l'année 1874, à l'année 1921[319]. L'arrivée à la tête de l'évêché de ce prélat à la sensibilité monarchiste et

indéniables qu'une telle démarche peut représenter pour eux. Si le ralliement est loin d'être unanime, il inspire à la gauche modérée un mode d'action plus apaisé vis-à-vis des représentants catholiques, et ouvre une aire politique résumée par la formulation d'Eugène Spuller de l'« esprit nouveau ». Durant cette période, donc, nous pouvons observer un rapprochement du parti des républicains modérés à ceux formés par la nouvelle droite républicaine, allant même jusqu'à faire émerger des alliances visant à enrayer la montée d'une gauche radicale noyée dans les troubles de l'anarchisme et du terrorisme, GERBOD Paul, *L'Europe culturelle et religieuse de 1815 à nos jours*, *op. cit.*, p.223-243, WINOCK Michel, *La France politique, XIX*ème*-XX*ème *siècle*, *op. cit.*, p.552.

[316] Pie X, le successeur de Léon XIII, et diplomate moins avisé, se rend auteur de nombreuses maladresses qui viennent ajouter encore à ce climat de suspicion général, que l'éclosion de l'affaire des fiches en 1904 vient confirmer sans équivoque, HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République (1871-1914)*, *op. cit.*, p.275.

[317] WINOCK Michel, *La France politique, XIX*ème*-XX*ème *siècle*, *op. cit.*, p.554.

[318] *Ibid.*, p.556.

[319] CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *Etudes Héraultaises*, Vol.38, 2008, p.95.

ultramontaine, dans une ville traditionnellement associée à la contre révolution[320], deux années seulement avant la prise du parlement par les républicains, est une coïncidence notable, dans la mesure où Cabrières n'hésite pas à se mêler de politique nationale[321]. Marsal participe au façonnage de l'image du prélat montpelliérain, au travers du *Portrait du Cardinal de Cabrières* (Fig.19), qu'il réalise en 1912[322]. Dans cette œuvre, Marsal semble traduire les subtilités de l'habileté politique de Cabrières. Il y impose la puissante carrure du prélat, tout en lui ménageant une expression débonnaire. En effet, la figure du cardinal donne le ton des ambitions de la population catholique montpelliéraine, et s'accorde particulièrement avec celles du bouillon légitimiste, qui y subside sous la Troisième République[323]. A l'encyclique de 1892, l'évêque propose une réponse sous forme de mandement collectif avec les évêques de Nîmes, Valence et Viviers, servant ainsi une version adaptée à la sensibilité des monarchistes, de la demande de ralliement papale[324]. Cabrières se fait déjà remarquer sur la scène nationale avec la théâtrale excommunication du préfet de l'Hérault en octobre 1880[325]. De telles manifestations le placent ainsi en position d'opposant majeur à la République[326].

Le rôle que prend le cardinal dans les révoltes de 1907 montre l'opportunisme audacieux dont il sait faire preuve. Les révoltes vigneronnes qui soulèvent alors le Sud de la France, trouvent un point d'orgue au début du mois de juin 1907, avec le rassemblement des protestants dans la ville de Montpellier. Face aux recommandations de Georges Clémenceau, interdisant au préfet de l'Hérault d'organiser l'hébergement des protestants, l'évêque de Montpellier informe le Comité d'action viticole de la mise à disposition de la cathédrale et des églises montpelliéraines, pour l'accueil des manifestants. Cette opération apporte, une nouvelle fois, une lumière nationale sur la figure du prélat, mais elle permet aussi de le populariser auprès d'une frange de la population s'affiliant dans une tranche politique de gauche socialiste[327]. Ces évènements permettent de renforcer un versant populaire dans l'image de la doctrine des

[320] CLEMENT Jean-Louis, « Ombres et lumières du catholicisme à Montpellier, 1801-2010 », *op. cit.*, p.583.
[321] CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *op. cit.*, p.95.
[322] Ici nous trouvons une concordance de date avec la radicalisation de Marsal traduite dans le poème *A la Républica !* et la réalisation, la même année, du portrait du Cardinal, supposant des séances de pose, et donc des contacts réguliers entre les deux hommes à cette époque. Il est possible d'envisager que les opinions assénées par l'influent évêque de Montpellier aient donc pu, au moins en partie, inspirer à Marsal sa diatribe antirépublicaine.
[323] Cette dernière observation se fait d'ailleurs dans un contexte où les loges maçonniques atteignent une apogée dans leur emprise politique de la ville, LACOMBRADE Philippe, « Franc-maçonnerie et libre-pensée à Montpellier (1744-2010) », *op. cit.*, p.621-623.
[324] CLEMENT Jean-Louis, « Ombres et lumières du catholicisme à Montpellier, 1801-2010 », *op. cit.*, p.587.
[325] Cette excommunication est déclarée après que le préfet ait annoncé l'expulsion des Carmes de Montpellier de leur couvent, CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *op. cit.,* p.96.
[326] CLEMENT Jean-Louis, « Ombres et lumières du catholicisme à Montpellier, 1801-2010 », *op. cit.*, p.588.
[327] CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *Etudes Héraultaises*, *op. cit*, p.97-98.

catholiques, qui s'inscrit ainsi dans les recommandations de la seconde encyclique papale ayant marqué le début de la décennie 1890, l'encyclique *Rerum Novarum*[328].

Cette derrière, considérée comme fondatrice du christianisme social, est édictée par le pape en réaction à la montée maçonnique, et dans un but défini qui reste un mot d'ordre des représentants religieux tout au long de la période : adapter le dogme à la modernité[329]. Une manœuvre, ici, qui consiste à ne pas abandonner la question sociale aux seules tendances politiques. La question sociale provoque moins de dissensions parmi les rangs du catholicisme, dans la mesure où elle s'adapte facilement aux valeurs de charité, portées par la *doxa* chrétienne. A ce titre, l'Eglise profite déjà d'une organisation matérielle de son réseau de charités, au travers de ses ordres ou de ses nombreuses confréries dont, à Montpellier, celles des pénitents représentent des exemples probants[330]. Philippe Secondy rappelle d'ailleurs que le rôle joué par l'Eglise pour contribuer à l'effort social dans la région, appuie vivement l'ancrage de son implantation[331]. Ainsi, la question sociale reste une arme pour l'Eglise, une arme dont les républicains ont conscience. A cet égard, comme le pointe Arnaud-Dominique Houte, dans son ouvrage *Le triomphe de la République*, l'anticléricalisme républicain peut avoir joué un rôle dans le développement d'un système social sous la Troisième République[332]. Une telle configuration a d'ailleurs pu participer à inciter Marsal à proposer de nombreuses représentations d'individus issus de classes populaires dans son Œuvre.

En ce sens, nous pouvons observer l'habileté d'une manœuvre comme celle du Cardinal de Cabrières en 1907. De manière générale, la carrière du prélat démontre une certaine aisance dans la combinaison politique, notamment lorsqu'il est question d'entretenir son image publique. Le cardinal est tout aussi bien capable de s'assurer la fervente fidélité d'une base à tendance monarchiste, au travers notamment du mandement répondant à l'encyclique de 1892, que d'élargir son public et de quérir l'approbation de populations lui étant moins acquises, comme celle des manifestants de 1907. Le succès de cette politique se vérifie en 1921, lors des obsèques de l'évêque, qui donnent lieu à un grand rassemblement de foules, dans les rues montpelliéraines[333]. De telles manifestations donnent une indication touchant à la force d'influence du prélat auprès des classes ordinaires, mais les honneurs qu'il reçoit au cours de

[328] Dans l'encyclique *Rerum* Novarum, le pape encourage l'émergence d'un catholicisme social, qui éviterait de laisser l'entièreté de la question sociale à la gauche républicaine, HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République (1871-1914)*, *op. cit.*, p.221.
[329] *Ibid*.
[330] BILLARD Yves, « Les droites à Montpellier », *Histoire de* Montpellier, *op. cit*., p.309.
[331] SECONDY Philippe*, La Persistance du Midi Blanc, l'Hérault,* Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2006, p.99-108.
[332] HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République (1871-1914)*, *op. cit.*, p.203.
[333] CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *op. cit*., p.97-95.

sa vie viennent également justifier de son impact auprès des classes dirigeantes. Sa nomination à la pourpre cardinalice en est un exemple.

Le portrait que réalise Marsal, est achevé une année après l'élévation de Cabrières au rang de Cardinal. L'artiste le présente donc vêtu des apprêts de sa nouvelle fonction, la pourpre, la barrette et l'anneau cardinalice. La promotion du cardinal est une fierté personnelle, mais son éclat rejaillit également sur les montpelliérains, en particulier ceux qui s'associent à une idéologie régionaliste, apportant un prestige certain à l'évêché. De ce fait, le nouveau cardinal, reçoit en 1912 les hommages des félibres montpelliérains, au travers de la remise d'un livre d'or composé de leurs propres contributions, mais aussi d'envois de félibres hors maintenance[334]. Marsal est présent lors de la remise du livre d'or et tient même le rôle de remettant de l'album[335].

En outre, Marsal n'est pas le seul à proposer un tel portrait de Cabrières en 1912, puisque le peintre Léon Galland s'attèle à la même tâche (Fig.20). La toile de Galland célèbre la nouvelle dimension cardinalice de son personnage au travers de la couleur. Sur cette œuvre, la dominance du rouge et sa mise en valeur par les contrastes créés avec le noir de la soutane, sont les éléments majeurs venant animer la composition. Tous les éléments du tableau viennent supporter la dominance du rouge, depuis le fond, jusqu'à l'habillement du cardinal, en passant par le fauteuil sur lequel il repose. Tout le mobilier doit être mis au service de cette célébration par la couleur. En ce sens, la simplicité de l'agencement dans lequel Galland place son modèle, tranche avec le traitement que propose Marsal.

En effet, Marsal laisse apparaitre un décor plus complexe que celui proposé par Galland. Ce détail lui est, par ailleurs, reproché par le commentateur de *La Vie Montpelliéraine* en 1913, lorsque l'œuvre est présentée au public au Cercle de Montalabert. Si le talent de Marsal et le rendu de son traitement des différentes parties de la toile sont loués, sa composition est accusée de détourner l'attention du spectateur de la figure principale, en raison de la profusion des détails qui y apparaissent[336]. Il faut reconnaître à la toile de Marsal un dynamisme de la couleur

[334] « Les félibres montpelliérains ont remis, aujourd'hui, au nouveau cardinal dont la France, après Montpellier, s'honore grandement, un album contenant des adresses, des poèmes, des proses et des signatures. ». L'article cité ici propose ensuite un extrait des envois de l'album, dans lequel nous pouvons voir figurer les noms de Mistral, Arnavielle, Paul Bourget et de Charles Maurras, « Hommage félibréen et traditionaliste au Cardinal de Cabrières », *L'Eclair*, 1er janvier 1912, p.2.

[335] « En offrant l'album à Son Eminence, le peintre-félibre Edouard Marsal a exprimé, au nom de tous, les sentiments de respectueuse sympathie de ceux qui ont apposé leur nom sur ses pages. », *Ibid*.

[336] « Pour laisser toute l'importance au sujet, Galand avait expurgé sa toile de tous les accessoires de l'ameublement. Marsal, au contraire, s'est complu à entourer son personnage de tous les détails se rattachant aux boiseries à la sculpture du trône et même aux marches qui y conduisent. Peut-être même, ce luxe des choses accessoires, d'ailleurs fort bien traitées, distrait-il le regard du sujet principal, très ressemblant, mais que ce vaste cadre rapetisse un peu. », « Beaux-Arts. », *Le Vie Montpelliéraine*, 15 juin 1913, p.6.

moins certain que celui qui apparaît sur la toile de Galland. Cet effet tient la fois du décor complexe que propose l'artiste, et de l'habit dans lequel est représenté l'évêque montpelliérain. C'est bien dans ces éléments que se dessine la dissension sémantique de base qui différencie les deux portraits du cardinal. Marsal nous présente son modèle, vêtu d'un rochet, habit porté dans le chœur liturgique de l'église, les épaules couvertes de l'hermine de sa *capa magna*, vêtement porté lorsque le prélat se trouve à domicile. Ainsi, l'habillement que propose Marsal sur son œuvre, nous indique le fait que le cardinal se trouve dans le chœur de sa cathédrale. Ce point vient être confirmé par la représentation de la cathèdre que l'artiste n'oublie pas de faire figurer sur l'œuvre. La position que Marsal propose de son personnage lui permet, par ailleurs, de représenter sur son œuvre les armes de la ville de Montpellier, ne laissant ainsi aucun doute sur l'emplacement du déroulé de la scène. L'œuvre que nous propose Marsal est, en ce sens, hautement circonstancielle, et c'est en cela qu'elle se démarque de celle de Galland. Là où Galland présente avant tout dans son œuvre une célébration de la position cardinalice de son modèle, le Cardinal de Cabrières que nous laisse à voir Marsal est, lui, surtout évêque de Montpellier. Le peintre ne se propose cependant pas de nier l'honorable posture cardinalice, puisqu'il en fait figurer les symboles. Seulement, Galland représente un Cabrières, Cardinal, là où Marsal représente un Cabrières, évêque de Montpellier, Cardinal.

Les deux peintres choisissent, dans la posture assise de leur modèle, de se rattacher à une tradition de représentations de prélats, comme d'hommes politiques[337]. Cette notion de tradition s'inscrit dans la ligne politique défendue par Cabrières, se voulant protecteur de l'héritage catholique face à la modernité. De même, Marsal montre sa compréhension des problématiques autour du travail sur l'image de Cabrières, au travers de la manière dont il introduit le livre dans sa composition. Le livre que le cardinal tient entre ses mains est un symbole de son érudition, Galland fait d'ailleurs, lui-aussi, apparaitre cet accessoire dans sa propre toile. Cependant, Marsal propose ici de mettre en scène l'objet, en le refermant sur l'index gauche du prélat. Dans cette attitude, le Cardinal donne l'impression de s'être interrompu momentanément dans sa lecture et, une fois ce mouvement associé à l'attitude intéressée qu'offre Marsal au visage de son modèle, cette interruption semble vouloir révéler un trait de caractère de Cabrières. Ici, Marsal nous présente l'évêque de Montpellier, dans la splendeur de son habit de cérémonie, au cœur de son église, dans lequel il se trouve physiquement élevé par les marches que peint l'artiste au premier plan. Au milieu de tout son lustre, de cette élévation, qui se démontre tant

[337] Nous avions pu développer ce point, lors d'une précédente étude, observant combien cette posture se retrouve avec régularité dans la tradition picturale et combien Marsal en use également dans ses représentations de magistrats et d'universitaires, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal, le genre du portrait*, *op. cit.*, p.71-78.

sur le plan social, que spirituel et physique, le bon cardinal accueille avec un sourire bienveillant le spectateur qui l'interrompt dans sa lecture. Marsal met ici à profit ses talents loués de portraitiste, qui lui sont de nouveau reconnus à cette occasion[338], pour dépeindre la figure affable de ce Cardinal, qui sait se faire aimer de ses fidèles, et apprécier de militants dont le système de pensée semble pourtant éloigné en multiples points du sien[339]. L'ajout tardif de l'écusson[340] présentant les armes du Cardinal, montre également le pan nobiliaire dont il est issu et qui influe pareillement à la fois sur son image publique, et sur sa politique.

L'aptitude de portraitiste de Marsal le rend donc particulièrement qualifié pour la réalisation d'une telle œuvre, et d'autant plus qu'elle se double de sa propre dévotion pour le culte catholique. Ainsi, si la religion de Marsal a pu, par instants, embarrasser l'évolution de sa carrière, cette dernière lui permet également de jouir de certains avantages. La sensibilité catholique de Marsal lui autorise ainsi à se démarquer aux yeux de la communauté religieuse, qui n'hésite pas ainsi à lui fournir de nombreuses commandes. Ces commandes peuvent être diverses, et concerner autant des portraits[341] que des illustrations d'ouvrages[342]. Ces commandes peuvent également porter sur la réalisation de grande toiles historiques, commandées par les municipalités pour parfaire le décor de leurs églises. La première occurrence de ce type de commande dans la carrière de Marsal, apparaît au cours de l'année 1880. Cette année-là, le conseil municipal de la commune héraultaise de Tressan valide un

[338] « Le visage du cardinal reflète cette caractéristique distincte, innée chez Son Eminence ; la courbe de sa bouche, la vivacité de ses yeux complètent une physionomie toute de douceur et de grâce. (…) Le pinceau de Marsal a des allures de scalpel (…). », « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 16 juin 1913, p.3.

[339] Il est possible que cette œuvre ait été réalisée dans l'optique d'être présentée au Salon parisien, au catalogue duquel elle ne figure cependant pas. Les articles de presse couvrant l'œuvre font mention du Salon, semblant induire un refus ayant été opposé au peintre, « (...) une probité professionnelle qui font de cette toile une œuvre de haute valeur artistique qui mériterait à tous égards les honneurs du Salon. », « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 16 juin 1913, p.3 ; ou encore « J'ai vu au Salon des Artistes Français, un portrait quelconque du cardinal Amette. (…) Il y avait place pour le tableau d'Edouard Marsal, d'une irréprochable technique, d'un coloris sobre et harmonieux, d'un dessin qui nous fait comprendre que le talent, voire le génie, soient le fruit unique de la patience. », DAVRAY Raoul, « Montpellier », *L'Eclair*, 22 juin 1913, p.3. Dans tous les cas, cette œuvre n'émane vraisemblablement pas d'une commande, puisqu'elle reste, jusqu'au décès du peintre en sa possession, et passe ensuite dans les collections publiques, suite à une souscription, lancée par la presse montpelliéraine, pour parvenir à cet achat à partir de l'année qui précède son décès, et qui se prolonge ensuite, pour faire profiter les héritiers de cette prodigalité publique, DAVRAY Raoul, « Une toile d'Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 26 janvier 1929, p.9.

[340] Cet écusson est collé directement sur la toile, comme nous disons plus haut, l'œuvre étant restée dans les mains de l'artiste, jusqu'à sa donation peu après sa mort, il est fort possible que cet ajout soit dû à sa main. Dans tous les cas, l'apparition de la légion d'honneur peut induire une datation postérieure à l'année 1921, durant laquelle le cardinal accepte finalement de recevoir la récompense, après l'avoir refusée en 1890, CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *op. cit.*, p.97.

[341] Nous retrouvons notamment exemple de ces commandes dans la correspondance familiale, « Monsieur Guiral Doreur est venu/ prendre la mesure exacte du cadre/ pour le portrait de la supérieure,/ il a trouvé ce portrait parfait de/ ressemblance. », F-11 ; « La sœur Marthe est venue mer-/ credi matin payer le portrait (…)., F-12.

[342] Nous aurons l'occasion d'étudier notamment la collaboration du peintre avec l'abbé Lamoureux, au sujet de la réalisation des éditions successives de ses *Saintes-Maries de Provence*, dans notre partie dédiée aux travaux d'illustrateur de Marsal.

croquis de Marsal pour lui passer commande d'une toile grand format, représentant *Saint Augustin et l'Ange* (Fig.21), pour la somme de 1055F[343]. La scène qui est présentée, est celle d'une anecdote légendaire de la vie du saint, et dont l'origine textuelle a été retracée par Henri-Irenée Marrou dans un article dédié[344]. Cette anecdote raconte la surprise d'un Saint Augustin, qui croise un jeune garçon sur la plage où il se promenait, en train de creuser un trou dans le sable, armé d'un coquillage ou d'une cuiller, dans le but annoncé d'y faire entrer toute l'eau de la mer. Devant la circonspection du saint, l'enfant rétorque qu'il lui serait autant possible d'accomplir une telle entreprise, qu'il serait possible à Augustin de parachever l'étude à laquelle le saint travaille alors, visant à percer le mystère de la Trinité. Après avoir délivré ces paroles le garçon disparait, laissant derrière lui un Saint Augustin abasourdi après cet échange avec un être céleste[345]. Cette anecdote tente d'imager la pensée néoplatonicienne de Saint Augustin, qui considère que les pensées de Dieu ne peuvent en rien ressembler à celles de l'Homme. Cette incapacité humaine est due au fait que ce dernier n'est pas assez équipé pour comprendre les pensées de son créateur. Ainsi, Saint Augustin désigne-t-il le pécher originel comme le moment où l'Homme s'est cru capable de comprendre ces pensées divines.

Marsal s'attèle donc à la représentation de cette conversation entre l'apparition céleste, et le saint. Le peintre suspend le moment où le garçonnet assène sa réplique au penseur, en l'imageant au moyen de la correspondance entre les lignes des deux bras de l'enfant, l'un mettant en évidence l'outil rudimentaire dans sa main gauche, le second guidant le regard du spectateur vers la sainte trinité apparaissant dans le ciel. Cette interaction rythme l'intégralité de la composition. Le saint, interrompu dans son étude, une tablette et un stylet toujours en main, relève la tête pour porter son regard sur l'ange. La direction de ce regard constitue une première ligne majeure dans la composition. Elle vient croiser l'axe qui suit le bras droit de l'ange pour donner une forme de « V » au mouvement général de l'œuvre. Ces lignes obliques sont reprises et accentuées par celle des montagnes, en arrière-plan. Le mouvement de descente et d'ascension, ici, fait écho au dialogue spirituel décrit dans l'anecdote de Saint Augustin. L'Homme qui, par manque d'humilité, croit pouvoir se hisser à un niveau comparable à celui de Dieu, doit se rendre compte de la faiblesse de ses outils, et donc toucher le sol qu'il pensait avoir quitté, en s'élevant par son intellectualisme. Ce n'est que par cette humilité retrouvée qu'il

[343] Comme le spécifie la copie du contrat adressée à Marsal, et conservée aux archives départementales de l'Hérault, 316 J.
[344] MARROU Henri-Irenée, « Saint Augustin et l'ange. Une légende médiévale », *Christiana Tempora*, école française de Rome, 1978, p.401-413.
[345] Selon les versions le garçon peut être un ange ou bien le Christ lui-même, *Ibid*.

est capable de regarder vers le ciel, et de prétendre à s'élever spirituellement, notamment au travers de la promesse de vie éternelle.

Marsal propose également une opposition entre matérialité et immatérialité dans son œuvre. Cette dualité s'exprime entre la partie droite et la partie gauche de la toile. De nouveau, Marsal se sert du paysage pour appuyer son propos. La partie droite de la toile, qui exprime la matérialité, le fait au travers de la représentation de la montagne, dense et dure, solidement ancrée dans le sol. La montagne qui bloque la ligne d'horizon, délimite un monde fini qui, même en essayant de s'élever, ne peut atteindre le haut de la toile. La ville d'Hippone dont Marsal propose la représentation au loin, s'inscrit dans cette notion de matérialité. En opposition, Marsal présente, sur la partie gauche du champ pictural, une ligne d'horizon infinie, et un ciel dont la vision n'est obstruée que par des nuages gris qui assombrissent l'atmosphère générale de la toile. Les nuages se dissipent pourtant, à l'apparition de la sainte Trinité. Ainsi, le monde de la pensée, de l'immatériel, retrouve sa splendeur avec le retour triomphal de l'entité religieuse. La Trinité ramène le bleu du ciel, elle illumine l'horizon infini et paisible. La mer que propose Marsal s'agite graduellement à mesure qu'elle s'approche du rivage. Marsal traduit une nervosité particulière au moment où l'eau vient frapper le roc, au premier plan sur la plage, et qui est un rappel de la matérialité proposée sur la partie droite de l'œuvre.

Cet affrontement entre matériel et immatériel se manifeste également au travers de la représentation des personnages de l'œuvre. La lourde carrure du saint, vient s'opposer à la petite figure de l'ange. La silhouette d'Augustin nous apparait ici imposante, non pas en raison d'une corpulence épaisse, mais en raison de l'amplitude de son vêtement qui recouvre la quasi-entièreté de son corps, le mettant ici encore en opposition avec le garçon qui interrompt ses pensées. De même, nous pouvons apprécier la lourdeur du drapé dans lequel Marsal enveloppe Saint Augustin, qui entre en confrontation avec l'étole flottante enroulée autour de la silhouette de l'ange. Cette opposition se manifeste avec un effet différent, lorsqu'il est question d'observer les personnages de la Trinité qui, certes, n'exposent pas la même nudité que l'ange. La simplicité de leur habillement, en revanche, tranche avec la pompe du costume de l'évêque qui, même débarrassé de sa mitre et de sa crosse, toutes deux repoussées à son côté, propose toujours une complexité. Ces derniers éléments ne manquent pas de ramener le prélat à sa condition, par le biais d'une observation matérialiste ici.

L'idéalisation de l'ange se traduit également dans le traitement que fait Marsal du modelé. En effet, la fermeté du traitement des chairs lisses de l'ange, sa carnation lumineuse et homogène, sont transcrites au moyen de transitions de nuances graduelles et d'ombrages doux et qui s'opposent au traitement des ombres, plus brutales, du saint. Quand les ombres de l'ange

sont traitées au moyen de la couleur, les ombres de la figure d'Augustin utilisent du noir, donnant un aspect moins lumineux à sa silhouette. Cet aspect est appuyé par le travail sur la couleur proposé par Marsal ici. Le peintre se sert de la couleur pour appuyer son propos en habillant l'ange d'un vermillon lumineux qui, par biais de comparaison, ternit l'écarlate de la cape du vieux penseur. L'ange en est ainsi rendu surnaturellement lumineux au milieu du paysage ambiant dont les couleurs sont assombries par les nuages épais qui couvrent le ciel.

Le traitement de Saint Augustin s'inscrit dans une veine Réaliste, l'artiste ne cherche en rien à idéaliser son modèle, proposant un visage sillonné de fines rides, encadré d'une chevelure grise et irrégulière. Le penseur est figuré comme un homme âgé et barbu, selon un mode de représentation conventionnel du saint. Le musée Fabre conserve un dessin de Raymond Lafage imageant Saint Augustin (Fig.22), et dont Marsal a pu s'inspirer dans la mesure où l'artiste reprend la convention qui y apparaît, en peignant un vieil homme barbu, en habit d'évêque, tenant dans ses mains tablette et stylet, accompagné d'un garçonnet armé d'un coquillage. Marsal choisit cependant de retravailler la posture du personnage. Cet exercice contribue essentiellement à donner une impression de naturel à la position du saint, un naturel que le peintre arrive à rendre notamment au travers de la nonchalance d'un pied appuyé sur le rocher devant lui, ou encore celle de la mitre et de la crosse déposées sur son côté. Marsal parvient de même à retranscrire le naturel dans l'expression faciale de son modèle. Ainsi, le peintre arrive à faire transparaître avec subtilité l'intérêt que porte le penseur à la scène sans user d'une expressivité outrée, tant dans la posture que dans l'expression du visage. Cette attitude accentue le sentiment de réalisme qui émane de l'œuvre. Le peintre pousse encore cette idée, en se gardant de rendre trop évidente la sainteté de sa figure, entourant sa tête d'un nimbe discret, là où il propose d'illuminer celle de l'ange au moyen d'un procédé plus évident.

La volonté de réalisme observable ici est comparable à celle de l'œuvre que Marsal réalise pour l'Eglise Notre-Dame-des-Tables en 1885, *Saint Roch dans la forêt* (Fig.23). Saint Roch est un saint thaumaturge, que la tradition hagiographique fait naître à Montpellier, au milieu du XIVème siècle[346]. Après avoir légué l'héritage reçu de ses riches parents au bénéfice des pauvres, Saint Roch entame un pèlerinage loin de sa ville natale vers Rome. En chemin, il se fait engager dans un hôpital soignant des pestiférés, et a l'occasion de procéder à des guérisons miraculeuses qu'il renouvelle, une fois arrivé à Rome, pour délivrer la ville de l'épidémie de peste qui y sévit. Finalement touché par la maladie, le jeune homme décide de s'isoler dans un bois. Alors que Saint Roch s'y trouve accablé par la faim, un chien surgit à son secours, pour lui porter du pain

[346] Cette origine montpelliéraine est remise en cause par l'étude récente de Pierre Bolle sur le sujet, BOLLE Pierre, « Où en est aujourd'hui la rechercher sur Saint Roch », *Etudes Héraultaises*, Vol. 39, 2009, p.45-59.

qu'il a dérobé à son maître, un homme nommé Gothard qui devient plus tard le disciple de Saint Roch. C'est grâce à l'intervention salvatrice du chien que le saint survit finalement à son isolement[347].

Le moment qui est représenté par Marsal sur sa toile est celui où le chien, tenant une miche de pain entre ses dents, vient trouver le saint affaibli dans un sous-bois. Le peintre ajoute l'élément narratif de la découverte du saint par le maître du chien, que l'on voit se faufiler entre les branchages, sur le côté gauche de la composition. Marsal intègre donc une forte dimension narrative dans son œuvre, étant donné que la gestuelle du saint en propose, elle aussi, sa propre ligne. Cette dernière est mieux comprise à l'observation de la lettre qui accompagne la reproduction en photogravure (Fig.24) de l'œuvre que *L'Eclair* propose à la vente pour ses lecteurs dès 1885[348]. La photogravure est accompagnée de la citation : « Merci, ô mon Dieu, de ce qu'après m'avoir donné ce breuvage vous daignez m'envoyer en outre la nourriture ! ». Cette citation permet d'appuyer la gestuelle du saint qui, de sa main gauche indique la source limpide s'échappant d'un amoncellement de roches au premier plan de l'œuvre, et qui, de la main droite, se prépare à recevoir la miche portée par le chien.

Marsal place le personnage central de l'œuvre à l'abris d'un amas rocheux, qui obstrue le fond de la composition, et renforce l'impression d'isolement. L'amas rocheux forme une diagonale qui, associée à celle de l'arbre à la droite de la composition, forme une pyramide faisant écho aux lignes qui rythment la posture du saint. D'autre part, cette diagonale le sépare de la partie du tableau dans laquelle se trouve Gothard. Cette dernière partie offre une vue plus dégagée, qui laisse percer le bleu du ciel dans l'angle gauche de la composition. Ce bleu apparait particulièrement éclatant au regard des couleurs sobres du reste de la composition. Depuis cette percée, s'étend un mouvement diagonal, proposé par l'angle d'éclairage de la figure du saint ainsi que la ligne de son regard alors qu'il s'adresse à son Seigneur. Au milieu du bleu du ciel, se découpe la silhouette d'une forteresse. Ainsi la partie gauche de l'œuvre représente la promesse de retour à la civilisation adressée au saint, symbolisée par la forteresse au loin et le personnage de Gothard. Or, ce retour doit trouver son accomplissement par le biais de l'intervention divine, matérialisée ici par la lumière frappant le personnage et par le chien qui lui présente son offrande.

Marsal ajoute cependant une autre dimension narrative, touchant ici aux évènements qui doivent survenir après le retour du saint à la civilisation, puisqu'il dessine une croix sur la poitrine de celui-ci. Cet élément fait référence à la mort de Saint Roch, qui survient dans la

[347] *Ibid.*, p.46.
[348] « Prime de « L'Eclair » », *L'Eclair*, 22 mai 1885, p.3.

prison de la ville dirigée par son oncle à qui il a caché son identité et qui le confond avec un espion. Après son décès, la marque de naissance en forme de croix qu'il porte sur sa poitrine, est reconnue et permet aux seigneurs du lieu de comprendre leur méprise et d'offrir à Saint Roch des funérailles fastueuses[349]. La croix sur la poitrine n'est pas un attribut aussi récurrent dans la représentation du saint que son habit de pèlerin, ou que le chien. Or, dès les prémices de sa composition, Marsal tient absolument à faire apparaitre la marque sur la poitrine dénudée de son personnage, comme nous le démontre le dessin préparatoire (Fig.25) qu'il réalise à cet effet. Nous pouvons ainsi y observer combien Marsal insiste, dès la genèse du projet, à dénuder la poitrine de son modèle, afin de pouvoir apposer la croix. Une autre marque distinctive du saint, est la représentation d'un bubon sur sa jambe dénudée[350]. Sur son dessin préparatoire, Marsal décide néanmoins de réduire la nudité de son modèle, en gardant ses jambes couvertes. Le peintre propose alors d'exprimer sur son œuvre la maladie, par l'affaiblissement physique suggéré dans la posture affaissée du saint, mais aussi par l'enflement des veines de la cheville du modèle, plutôt qu'en plaçant un bubon sur la cuisse où il se trouve traditionnellement placé. Finalement, Marsal décide, sur la version finale de l'œuvre, de découvrir la cuisse droite pour y laisser apparaitre la meurtrissure pestilentielle, abandonnant le travail sur les veines de la cheville. Ce procédé lui permet de chausser son personnage de bottines de marche qui complètent son équipement de pèlerin avec sa cape décorée de coquilles et son bourdon, se rapprochant ici de la représentation traditionnelle de Saint Roch. Ce vocabulaire est également repris dans une sculpture du saint que réalise Marsal pour la chapelle des sœurs de la Charité de Montpellier (Fig.26). Une telle occurrence nous montre un exemple très rare de la pratique de la sculpture dans l'Œuvre de Marsal, démontrant plus encore la curiosité de l'artiste pour l'ensemble des pratiques qui peuvent permettre d'alimenter son imagerie. La manière dont la maladie doit affecter le corps du saint fait donc l'objet d'une sérieuse étude, et Marsal n'oublie, par ailleurs, pas de retranscrire les autres symptômes de cette affection, suggérant, par exemple, l'état fiévreux dans la fatigue du corps ou au travers de l'humidification du front de son modèle.

Si Marsal modifie la position et l'habillement de son personnage, l'étude pour son Saint Roch est réutilisée de manière plus fidèle dans ce sens, à l'occasion de la réalisation d'un lavis représentant la mort de Joseph (Fig.27). La comparaison de ce dessin datant de 1902, avec la toile de Saint Roch laisse voir combien le peintre use avec moins de retenue d'un langage pictural religieux traditionnel. Dans cette scène féconde d'idéalisme, Marsal nimbe ses personnages de manière largement plus visible que sur les compositions de *Saint Augustin et*

[349] BOLLE Pierre, « Où en est aujourd'hui la rechercher sur Saint Roch », *op. cit*., p.46.
[350] *Ibid.*, p.46-48.

l'ange et de *Saint Roch dans la forêt*. Par ailleurs, Marsal occupe le haut de la composition avec l'apparition d'anges ailés, là où l'artiste choisit de ne pas ailer l'ange de son *Saint Augustin*. Par ailleurs, Marsal donne dans sa *Mort de Joseph* des postures affectées à ses personnages, dans lesquelles nous ne retrouvons pas le naturel de son Saint Augustin. A ce sujet, le Saint Roch semble se trouver entre ces deux propositions. L'artiste tente de proposer un naturel dans la surprise de Gothard, mais aussi dans l'attitude du chien suspendant sa patte en l'air, un naturel que nous retrouvons dans le positionnement affaissé du saint, mais qui est atténué par la gestuelle des mains, mise au service de la narration. *La mort de Joseph*, date d'une période où nous pouvons déceler une forme de radicalisation dans les accointances politique de Marsal. A cette période, l'usage du langage pictural religieux s'exprime alors, dans la pratique artistique de Marsal, dans des sujets qui sortent même du cadre biblique, comme nous pouvons l'observer sur son œuvre datant de 1914, *L'Apothéose de Frédéric Mistral* (Fig.28).

L'usage d'un vocabulaire empreint d'idéalisme religieux trouve des occurrences, dans l'œuvre de Marsal, dès 1878. Cette année-là, Delacroix écrit une lettre à Marsal dans laquelle nous apprenons que ce dernier lui a fait part de son envie réaliser toile de grand format, en vue de la prochaine exposition nationale[351]. Dans cette lettre, Delacroix donne son appréciation d'une étude que lui a transmis Marsal, offrant une vue de la composition de ce projet. De cette œuvre, nous conservons simplement une étude (Fig.29), aucune source ne confirme sa réalisation finale[352]. Le dessin nous laisse cependant percevoir une utilisation d'un langage pictural qui fait apparaitre avec évidence la sensibilité religieuse du thème. Celle-ci s'exprime notamment au travers de l'apparition du Dieu sur une bande nuageuse, entouré d'un groupe d'anges ailés, tirant la main d'une Eve jaillissant du côté d'Adam endormi. Cette composition tranche avec le reste des propositions que Marsal peut effectuer de par la nudité des personnages qu'il s'efforce ici de tempérer au moyen du traitement de leurs postures, et qui est pourtant consubstantielle à la narration correcte du thème choisit. En effet, la nudité n'est pas un thème préférentiel de Marsal et c'est un aspect qu'il n'aborde usuellement que dans le cadre d'études anatomiques, ou occasionnellement dans le cadre de ses travaux d'illustrateur.

[351] « Ta lettre est comme un remord/ vivant dans ma pensée, chaque jour/ je dois te répondre, car tu me parles/ d'une chose sérieuse : l'intention d'exécuter/ une grande toile », DHE-15.

[352] Delacroix nous donne une plus longue description textuelle de l'étude envoyée par Marsal plus loin, il semble par ailleurs que Marsal ait écouté le conseil de son ami lui suggérant de changer la position de son Adam, puisque nous pouvons remarquer qu'un morceau de papier a été coller sur la feuille originale de l'étude à l'emplacement de Adam, « Maintenant arrivons/ à toi. La composition est très claire,/ on voit bien que c'est de la création de la femme/ qu'il s'agit, L'idée de l'homme s'appuyant/ sur un Lion (la force) est ingénieuse./ ta pose d'Adam est je crois trop/ raccordée, cela lui enlève de l'importance./ Le mouvement de la femme me semble/ prodigue et juste./ Mais il faudra mettre tout ce que/ tu as de grandeur dans l'âme, c'est dans/ l'exécution de Dieu le Père et le groupe/ d'anges. », *Ibid*.

Cependant, le thème choisit par Marsal fait écho à celui de la toile peinte par son maître Cabanel *Le Paradis perdu* (Fig.30). Cette toile est l'une des réalisations auxquelles travaille Cabanel, lorsque Marsal est jeune étudiant dans son atelier. Même si nous ne savons pas si le jeune Marsal a pu assister directement au processus de création de l'œuvre en se trouvant invité par le maître dans son atelier personnel, selon un procédé courant dans les étapes de l'enseignement artistique d'alors[353], il est possible d'observer ici une tentative de la part de Marsal de se confronter à son maître. Cette entreprise s'exprime d'une part dans le choix de la thématique du jardin d'Eden, mais aussi dans l'organisation de la composition qui renverse celle de Cabanel, plaçant le tronc du chêne aux courbe sinueuses sur la gauche et le groupe céleste sur la droite. Cependant, cette référence au maître s'exprime de manière plus apparente encore dans la nudité de ses personnages, plus particulièrement dans celle d'Eve, dont la silhouette aux hanches arrondies, à la taille resserrée, à la poitrine compacte, est soulignée par une longue chevelure défaite, qui rappelle les beautés de Cabanel. Ainsi, l'usage du langage pictural proposé ici par Marsal, témoigne des hésitations que connaît l'artiste au fil de sa carrière en relevant ici d'une volonté à se confronter à l'art de son maitre, une ambition dont il s'affranchit clairement pour la réalisation de ses œuvres plus tardives, s'accordant plus volontiers à une approche réaliste de ses sujets.

De fait, même après avoir proposé au début du XXème siècle des sujet religieux emplis d'une idéalisation marquée, Marsal finit par retourner, durant l'après-guerre, à un traitement plus réaliste de ses propositions, comme nous pouvons l'observer sur sa *Jeanne d'Arc entendant des voix* (Fig.31), datant de 1920, et qui propose ici un amalgame entre les traitements précédemment observés. Pourtant, en 1898, le peintre propose pour *Lou Souc de Nadau*, une estampe reprenant le même thème (Fig.32), mais traité avec plus de grandiloquence. Si les deux Jeanne d'Arc adoptent des attitudes similaires, le regard tourné vers le ciel, l'habillement du modèle de 1920, s'oppose à celui de 1898. Ce dernier voit sa silhouette délicatement soulignée par un drapé simple mais vaporeux qui soutient le mouvement dans la composition. Le vêtement de la Jeanne d'Arc de 1920, avec ses étoffes grossières, alourdie le profil du modèle. De même, le mouvement de l'ange, tendant déjà la palme de martyre dans l'estampe de 1898, vient accentuer la dimension dramatique de la scène. Cette dernière est encore nourrie par le décor torturé dans lequel l'artiste place la jeune femme, quand la Jeanne d'Arc de 1920 se trouve sur un clame sentier de terre baigné d'une lumière diurne rassurante.

[353] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle, op. cit.,* p.43-46.

La préférence réaliste de Marsal, s'exprime d'ailleurs dans le choix des toiles dont le peintre s'entoure dans son atelier. En effet, la représentation de l'atelier de Marsal que propose en 1881 son élève Paul Estève (Fig.33), laisse apparaître une copie du *Portrait de Sainte Marie l'égyptienne* (Fig.34), dont l'original, réalisé par le peintre espagnol Jusepe Ribera (1591-1652) est conservé au musée Fabre. Dans cette œuvre, l'artiste propose une vision sans concession de son modèle dont la maigreur creuse le visage et laisse apparaître, sous une fine peau parcheminée, une ossature dont les traits s'assouplissent par endroit, au grès du gonflement d'un muscle, ou se durcissent au grès de l'élancement d'un tendon. L'artiste ne cherche en aucune façon ici à exprimer une quelconque forme d'idéalisation, et le réalisme cru de cette œuvre datant du XVIIème inspire une émotion portée par la dévotion du modèle, dont le corps exprime toutes les privations qu'il endure au nom de la piété de l'esprit.

Cette volonté de représenter avec vérité les saints est une tendance que nous retrouvons dans les œuvres de Marsal, seulement, l'artiste refusant la nudité, elle doit s'exprimer par d'autres voies. Saint Roch avec son habit défait et couvert de poussière, les semelles de ses bottes usées, sa barbe désordonnée, son visage émacié et sa chevelure retombant irrégulièrement sur son front, s'éloigne de la vigueur des bustes musculeux et des ondoiement soyeux de chevelures que nous pouvons observer sur les toiles de Cabanel. De même, la proposition de Marsal s'éloigne de la silhouette dignement élancée, proprement habillée, et à la figure entourée de volutes réguliers mimant une chevelure saine, que le sculpteur Baussan offre en représentation de Saint Roch, pour l'église montpelliéraine consacrée au saint et qu'il réalise un an avant la toile de Marsal, en 1884 (Fig.35).

Cette veine de représentation se manifeste également dans les peintures que Marsal réalise pour le compte de pratiques de dévotion privée. Le *Saint Benoît d'Aniane* (Fig.36) que Marsal réalise dix ans avant son *Saint Roch* et expose au Salon de Montpellier la même année, en 1875, en est un exemple. Cette dernière observation nous permet de relever la rareté de ce type de présentations. En effet, si Marsal propose à plusieurs reprises, et depuis le début de sa carrière, des œuvres présentant une sensibilité religieuse, il est rare que ces toiles soient des toiles de dévotion. Le plus souvent, ces représentations se confondent avec un autre genre artistique, comme la scène de genre, le portrait ou l'élévation architecturale. C'est le cas avec son *Eglise de Castelnau,* élévation proposée au Salon de Montpellier en 1904, ou sa *Prière pendant l'orage*, scène de genre proposée en 1869 à Montpellier et en 1883 au Salon de Paris, salon auquel il présente, en 1914, son *Portrait du Suisse de Sainte-Anne*. Un tel phénomène ne semble pas pourtant dû à un manque d'intérêt de la part du public et des acheteurs pour ce type de toiles, comme le démontre le commentaire du chroniqueur du *Messager du Midi*, à propos du

Saint Benoît d'Aniane[354]. S'observe une réticence de Marsal à vouloir s'imposer auprès du public comme trop ouvertement peintre de scènes religieuses, potentiellement en raison des tensions autour du contexte politique. Cette raison semble d'autant plus évidente que ces ménagements disparaissent à l'après-guerre, quand Marsal propose sa *Jeanne d'Arc* au Salon de Montpellier de 1921, et son *Douloureux pressentiment*, au Salon parisien de 1926[355].

Dans son *Saint Benoît d'Aniane*, Marsal présente une scène de dévotion, certes, mais une scène de dévotion qui sait se teindre de couleur locale. En effet, l'artiste fait le choix de représenter un saint originaire du pays, et qui fonde l'abbaye d'Aniane, en conjonction de sa position de conseiller proche du roi Louis Ier, et cofondateur de l'ordre religieux des bénédictins[356]. Ainsi, l'enthousiasme qu'attache Marsal à la représentation de thématiques issues de l'histoire régionale s'observe également lorsqu'il traite de toiles religieuses. La commande pour la réalisation du Saint Roch est donc d'essence à particulièrement enthousiasmer un peintre comme Marsal. L'artiste reprend d'ailleurs un autre épisode de la vie du saint, dans une toile qu'il réalise en 1902[357]. Non seulement la thématique du Saint Roch propose de mettre en avant une figure locale, mais elle lui permet d'explorer des champs pour lesquels il affiche un intérêt soutenu, tout au long de sa carrière. C'est par exemple le cas de la représentation du chien, un animal qui apparaît régulièrement sur les compositions de Marsal. De même, le paysage dans lequel l'artiste place son saint, découpé de roches calcaires, tapissé de terre jaune, ombragé par les branchages sinueux d'un chêne vert, rappelle les paysages de garrigues environnants à la ville de Montpellier. Le fait de pouvoir représenter un paysage que le peintre connaît, et avec lequel il est largement familier, s'accorde avec les principes du mouvement Réaliste, tant littéraire qu'artistique[358].

Cette réflexion s'étend avec l'émergence du mouvement Naturaliste, qui propose une adaptation de la mentalité scientiste qui domine le XIXème siècle à la culture. En ce sens, le

---

[354] « (…) le St-Benoît de M. Marsal est un tableau qu'il n'aura pas de peine à vendre. », « Société artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 26 mai 1875, p.2.

[355] Le *Douloureux pressentiment* présente une scène entre la Vierge et Joseph.

[356] HEITZ Carole, *« Saint Benoît d'Aniane : réformateur, bâtisseur », Etudes Héraultaises*, Vol.6, 1990, p.35-36.

[357] « Nous devions déjà au pinceau de M. Marsal un épisode de la vie de Saint Roch, qui embellit l'une des chapelles de l'église Notre-Dame. Après l'avoir représenté dans la forêt de Sarmento (…), l'artiste a voulu nous faire assister aux derniers moments du grand saint. », il s'agit ici d'une représentation de la mort du saint dont nous ne conservons que la description du chroniqueur et qui semble dans sa composition se rapprocher de la mort de Joseph, conservant ce degré de mise à distance vis-à-vis d'une représentation trop réaliste de la scène : « (…) l'artiste a voulu nous faire assister aux derniers moments du grand saint, réconforté par deux anges qui déploient sur lui leurs ailes protectrices (…). Etendu sur la paille humique qui jonche le sol, le saint tourne vers eux un regard angoissé ; sa noble figure, contractée par une inexprimable douleur, conserve encore, malgré la souffrance cette distinction particulière qui révèle son origine. », « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 23 mai 1902, p.3.

[358] Ce principe sous-entend qu'un artiste n'est jamais capable de retranscrire aussi bien un chose que s'il l'a vécue, où s'il la connait de manière intime, BERRY Romain, CHAMPONNIER Julie, *Les mouvements littéraires, Parcours de l'Humanisme au nouveau roman*, Ellipses, Paris, 2019, p.218.

rendu d'une pièce culturelle doit traduire une observation qui se veut objective et correcte de la nature et des scènes qui l'animent[359]. Dans le cas d'une œuvre comme le *Saint Roch dans la forêt*, cette démarche rigoureuse n'y est pas entièrement suivie. En effet, la scène dont il est question ici se déroule dans un contexte médiéval, elle ne fait donc pas partie du quotidien de l'artiste. En revanche, une certaine rigueur scientifique est néanmoins attendue de la part du peintre dans la réalisation des costumes dont il revêt ses personnages. Cette rigueur rendue plus accessible grâce aux nombreux travaux archéologiques et historiques qui enrichissent la connaissance culturelle du XIXème siècle. La volonté de reproduire des atmosphères historiquement correctes s'observe bien au-delà des courants de la fin du XIXème siècle, puisque des peintres comme Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ou Henri Picou (1824-1895) s'en sont montrés émulateurs[360]. C'est d'ailleurs une pratique qui provoque la désapprobation de Taine[361]. Le soin que Marsal doit porter à l'exactitude de l'habillement de ses personnages est pourtant devenu un critère établi du point de vue de la critique montpelliéraine. C'est ce qui transparaît à la lecture de l'article que le *Messager du Midi* rédige pour le *Saint Benoît* de Marsal. Le peintre fait le choix de donner peu d'indications quant au moment de vie qu'il capture. Il place son saint dans un environnement qui rappelle le paysage de *Saint Roch*, et dans une tunique usée et couverte de poussière, laissant sous-entendre que c'est ici la période ascétique de la vie du saint qui est représentée[362]. Cependant, l'état d'usure de la tunique et le ternissement de sa couleur renvoient à la tenue des moines franciscains, exposant ainsi le peintre et son modèle à la dérision du chroniqueur du *Messager du Midi*[363].

Il y a cependant un certain risque à proposer une représentation si peu idéalisée de saints chrétiens. En effet, eu égard au contexte politique, le parti des républicains sait se servir de ce type d'iconographie dans sa propagande. A la fin du siècle, les républicains se réclament d'une mentalité hygiéniste dont ils entendent développer les pratiques à l'ensemble de la société. Ainsi, le parti a tôt fait d'associer la République la notion d'une hygiène saine, et d'instrumentaliser les représentations de saints mendiants, ascètes, martyrs, pour les proposer en témoignage d'un cléricalisme crasseux[364]. Le dilemme autour de l'idéalisation ou non des

[359] *Ibid.*
[360] BAUDE Basile, SCIAMA Cyrille (dir.), *La Lyre d'Ivoire : Henri Picou et les Néo-Grecs*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2013, 300p.
[361] TAINE Hyppolite, *Philosophie de l'Art*, *op. cit.*, p.160.
[362] Cette période survient à son retour au pays, juste avant la construction de son abbaye, HEITZ Carole, *« Saint Benoît d'Aniane : réformateur, bâtisseur », op. cit*., p.35.
[363] « Non content de tordre ses *propres* mains entre les pans de sa robe, il a emprunté celle de ses voisins. M. Marsal a-t-il voulu de cette façon peindre la charité anonyme ? », « Société artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 26 mai 1875, p.2.
[364] HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République (1871-1914)*, *op. cit.*, p.265.

figures religieuses accepte, de ce fait, une lourde tangente politique en cette fin de siècle. Cependant cette approche peut également être examinée depuis l'autre côté des contestations républicaines. En effet, dans une période où les politiques publiques encensent une forme de libéralisme qui perfuse un fonctionnement capitaliste outré, la célébration de saints ou d'autres figures religieuses qui ont fait vœux de renoncer à la propriété, et la représentation de leur sincérité à cet égard, doit se comprendre comme une forme de discours d'opposition, de la part de l'Eglise et de ses défenseurs. Quand Marsal représente son *Saint Benoît d'Aniane*, il en fait une figure, certes démunie du point de vue matériel, mais l'artiste tente d'en pousser la charge émotionnelle. Cet effet est rendu notamment au travers de la posture du modèle, ou plus directement encore au moyen des larmes qui s'échappent de ses paupières rougies. C'est dans cette charge émotionnelle que doit se trouver le sens de l'œuvre, c'est dans la dévotion infinie, dans la foi immatérielle, que l'artiste entend revendiquer la beauté de la scène.

Les œuvres religieuses de Marsal adoptent un ton particulièrement grave, si on les compare au reste de sa production. Ces œuvres traduisent aussi une certaine désillusion de cette fin de siècle, amenée par une volonté totale de rationaliser la société. C'est bien ce rationalisme qui ridiculise les théories de l'Eglise, mettant en avant leur caractère invraisemblable, au regard de ce nous enseignent les avancées de la science. Si la société culturelle tente de répondre à ce désenchantement au travers du mouvement Symboliste sur le plan artistique, ou du Décadentisme sur le plan littéraire, l'Eglise se voit, elle, confronté à la nécessité de proposer un discours réaménagé. Ce discours doit alors accomplir la délicate tâche de rester en phase avec la modernité, sans dédire sa doctrine ancestrale. La connaissance et le progrès qui y est associé deviennent sujet de préoccupations. Ils n'apportent pas un niveau de vie satisfaisant pour tous et semblent même parfois le dégrader, contribuant à entretenir l'idée d'un abaissement moral, dû aux repères imprécis que la société moderne propose en remplacement de ceux dictés par le dogme religieux. De ce fait, l'Eglise peut bénéficier de cette « nostalgie du divin », telle que décrite par Ernest Lavisse, pour calibrer son discours[365]. Ce que se propose d'offrir le religieux dans un tel contexte, c'est une beauté invisible à l'œil de l'homme, et qui se détache du matérialisme humain. Cette beauté, c'est la foi de Saint Benoît d'Aniane, ou encore la Trinité insondable de Saint Augustin. Deux occurrences qui, en regard d'un tel contexte, font des toiles de Marsal des œuvres remarquablement actuelles et qui traduisent un point de vue éclairé des préoccupations nationales, mais aussi locales.

[365] *Ibid.*, p.220.

Les questionnements qui apparaissent autour du réalisme dans la représentation des corps, comme dans celle de la manifestation de la maladie, semblent vastement appropriés dans une ville comme Montpellier, dont l'Université est un sujet d'orgueil si commun. La proximité avec l'Université est une caractéristique particulière dans l'Œuvre de Marsal. Si elle offre au peintre un accès plus facile au savoir, elle expose aussi les œuvres au regard d'un aréopage de connaisseurs qui trouvent dans la maîtrise de leurs disciplines respectives une véritable proximité avec certains domaines des représentations artistiques, tels que l'anatomie. Dans le cas de Marsal, l'intérêt que l'artiste porte aux divers champs du savoir a pu, en ce sens, jouer en son intérêt pour s'attirer les faveurs de la critique et du public montpelliérain. De ce fait, l'exécution de travaux de prime abord éloignés de toutes formes de considérations artistiques, peuvent ainsi pleinement, et par des moyens dissimulés, contribuer au perfectionnement de sa réflexion artistique.

2.3. Les planches d'étude du vivant :

La présente sous-partie traite de travaux effectués dans le cadre de collaborations avec deux établissements majeurs dans le domaine de l'instruction supérieure à Montpellier, l'Ecole Nationale d'Agriculture et la Faculté de médecine. Le premier type de planches d'étude du vivant que réalise Marsal, englobe les planches d'études anatomiques traitant du corps humain. Ces réalisations sont effectuées pour le compte de la Faculté de Médecine de Montpellier, entre l'année 1897 et 1929. Cette collection est recensée dans l'inventaire des collections publiques, qui en décompte 133[366]. Le second type de travaux sur les planches d'étude biologique que réalise le peintre s'effectue dans le cadre d'une collaboration avec l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier. Pour cette institution, Marsal réalise des planches ampélographiques, étudiant la vigne et ses particularités biologiques. Le peintre a pu réaliser, pour ce même établissement des planches traitant de l'étude de la sériciculture et dont nous n'avons pas retrouvé de traces autres qu'une mention de leur existence dans nos recherches. L'étude des planches réalisées pour l'Ecole d'Agriculture se base sur celles retrouvées dans les différentes publications chapeautées par l'établissement et qui nous permettent d'établir un cadre chronologique qui précède celui de la réalisation des travaux pour la Faculté de médecine.

[366] Notons cependant le fait que le fils aîné de Marsal, Fernand, ait été auteur de planches anatomiques pour le compte de cette même institution, et qu'il est possible que certaines des planches attribuées au père dans cette statistique, soient dues à la main du fils.

Nous trouvons une première trace de travaux traitant de planches d'étude ampélographiques au milieu de la décennie 1880. Les premières réalisations de ce type sont publiées en 1886 et garnissent l'ouvrage du botaniste Pierre Viala, alors professeur à l'Ecole Nationale d'Agriculture. *Les Hybrides-Bouschet*[367] traite des spécificités des cépages appartenant à la catégorie qui donne son nom à l'ouvrage. Le petit livre est accompagné de cinq planches, qui représentent les différents cépages de vigne décrits par l'auteur. L'année suivante, Viala fait paraître la seconde édition d'un ouvrage publié pour la première fois en 1885, sous le titre *Les Maladies de la Vigne*[368]. Ce titre est augmenté pour sa seconde édition et devient : *Manuel pratique pour le traitement des Maladies de la Vigne*[369]. Si Marsal ne participe pas à cette première édition[370], son talent est néanmoins mis à contribution dès la seconde édition, dans laquelle une planche ampélographique est signée de la main de l'artiste. La troisième édition augmentée de l'ouvrage reprend le titre de *Maladies de la Vigne*[371] et est largement enrichie de planches ampélographiques, puisque Marsal en réalise vingt à cette occasion. Les représentations de Marsal apparaissent également dans d'autres ouvrages dont Viala est l'auteur.

Marsal réalise des travaux de ce type pour des ouvrages de Viala à trois autres reprises. Les travaux auxquels nous faisons ici référence sont des fascicules traitant de maladies touchant les pieds de vignes, reprenant sous forme individuelle les études présentes dans *Les Maladies de la Vigne*. Ces fascicules sont rédigés en collaboration avec Louis Ravaz, pour *Le Black Rot et le Coniothyrium Diplodiella*[372] en 1888 et *La Mélanose*[373] en 1887, et de Paul Ferrouillat pour le *Traitement du Mildiou*, en 1887. Ces petits fascicules sont accompagnés d'une à deux planches réalisées par Marsal, et dont le prix n'excède pas les 3,25 F, permettant aux viticulteurs de bénéficier des avancées de la recherche en matière d'agriculture à un moindre coût. Par la suite, nous retrouvons des réalisations de Marsal dans *Les insectes de la Vigne*, de Valéry Mayet[374] publié en 1890. En parallèle, le nom de Marsal apparaît sur des travaux illustrant des articles publiés dans les revues *Le Progrès Agricole et Viticole*, ainsi que *Les Annales de l'Ecole*

[367] VIALA Pierre, *Les Hybrides-Bouschet*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1886.
[368] VIALA Pierre, *Les Maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1885.
[369] VIALA Pierre, *Manuel pratique pour le traitement des Maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1887.
[370] Certaines des estampes accompagnant l'édition sont signées de la main de Viala lui-même, quand d'autres ne présentent pas de signataire identifié. C'est seulement à partir de la seconde édition, que les illustrations présentent la mention « E. Marsal Del. », certifiant ainsi le fait que Marsal soit le dessinateur de la composition.
[371] VIALA Pierre, *Les Maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1893.
[372] RAVAZ Louis, VIALA Pierre, *Le Black Rot et le Coniothyrium Diplodiella*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1887.
[373] FERROUILLAT Paul, VIALA Pierre, *La Mélanose*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1887.
[374] MAYET Valéry, *Les Insectes de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1890.

Nationale d'Agriculture de Montpellier. L'année de première parution du *Progrès Agricole et Viticole* remonte à 1884, quand celle des *Annales* est 1885.

Toutes ces parutions ont pour point commun leur lien avec l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier. Ce lien se démontre au travers de plusieurs points. Le premier touchant à la profession des auteurs de ces articles qui font partie du corps enseignant de l'établissement. Un autre lien peut être tracé dans l'identité de la figure éditoriale qui propose ces diverses publications. En effet, l'éditeur en charge de ces ouvrages est Camille Coulet, le libraire de la bibliothèque universitaire de l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier[375]. Ces travaux entretiennent également une proximité avec la revue : *Le Progrès Agricole et Viticole*, puisqu'ils sont mentionnés comme faisant partie de la collection d'ouvrage intitulée : *Bibliothèque du Progrès Agricole et Viticole*. La direction de la rédaction du *Progrès Agricole et Viticole* est assurée par Léon Degrully, professeur à l'Ecole Nationale d'Agriculture[376]. Une brochure de propagande publiée à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, dans laquelle est, par ailleurs, glissée une illustration de Marsal représentant un cours en amphithéâtre (Fig.37), explique qu'à sa création l'ambition affirmée de la revue est de fournir un instrument de vulgarisation à l'intention du public désireux de s'instruire sur les travaux de l'Ecole. Chaque semaine, *Le Progrès Agricole et Viticole* fait paraitre les notes d'études des membres du personnel enseignant de l'école. Cette revue connaît un succès à sa parution. Cette fortune n'a rien pour étonner les responsables de la revue, puisqu'elle répond à la demande d'un public qui réclamait de longue haleine la parution d'une documentation de ce type, auprès des instances de l'Ecole. Le succès observé ici doit également être mis en rapport avec celui rencontré par *Les Maladies de la Vigne,* dont les trois éditions qui en sont proposées en sont un témoignage indéniable. De fait, l'idée de vulgariser les travaux des scientifiques menés par les chercheurs de l'Ecole fait partie des ambitions initiales de l'institution. C'est dans cette intention qu'est amorcée la publication des *Annales de l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier* à partir de 1885. Cette revue annuelle se compose des travaux les plus importants des anciens étudiants ou des enseignants de l'établissement[377]. Du point de vue de l'Ecole, la volonté de vulgariser ses recherches répond aussi à une volonté politique, et à une nécessité d'implantation, qui sont traduites dans l'analyse de son histoire.

[375] Cette présentation est consultable sur les pages de garde des documents cités ici.
[376] Comme présenté sur l'encart qui apparait en frontispice du premier numéro de la revue, *Le Progrès Agricole et Viticole*, N°1, 6 janvier 1884, p.1.
[377] *Documents sur l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, publiés à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1889, p.16-18.

L'ouverture de l'Ecole d'Agriculture de Montpellier a lieu en 1870. L'Ecole se développe graduellement au cours de la décennie, multipliant le nombre de ses chaires d'enseignement, pour s'implanter définitivement dans le paysage de l'enseignement à Montpellier[378]. A partir des années 1880, l'Ecole connaît un vrai dynamisme, auquel les nombreuses publications susmentionnées font écho. Le dynamisme agricole que nous observons dans cette seconde décennie du régime républicain, peut être regardé en perspective avec l'évolution de la politique nationale. Comme l'explique Soo-Yun Chun dans son article traitant de la politique agricole de la troisième République[379], si la décennie 1870 voit une conversion progressive du monde rural au régime républicain, la décennie 1880 y répond en opérant un rapprochement, de la part du gouvernement républicain, envers des politiques favorisant le développement du monde rural. Cette mouvance politique est concrétisée par la création d'un ministère de l'Agriculture, détaché du ministère du Commerce, en 1881[380].

Cependant, la tentation centralisatrice du régime républicain et la volonté de voir triompher l'unité de la science, tend à gommer les particularités locales des études scientifiques. A cela, l'Ecole d'Agriculture de Montpellier ne peut souscrire. En effet, les sciences touchant aux nécessités agricoles restent profondément dépendantes des territoires. L'Ecole de Montpellier joint donc ses préoccupations primordiales à celles des acteurs régionaux qui l'entoure. Cette adaptation régionale se manifeste notamment au travers de sa spécialisation dans les catégories viticole et œnologique. C'est de cette estimable implantation dans le territoire que l'Ecole tire sa pertinence[381]. Notons par ailleurs, que les préoccupations du monde vigneron sont d'autant plus pressantes autour de l'institution, que la seconde moitié du siècle est traversée par une succession d'épidémies viticoles auxquelles les travaux de l'Ecole tentent de trouver remède.

C'est en ce sens que peut être observé le rôle fondamental que joue la vulgarisation, dans le bon fonctionnement de l'Ecole. Dans ce cadre, les travaux de Marsal, qui complètent la fonctionnalité des textes publiés, aident directement à la mise en valeur de l'Ecole. Il est difficile d'estimer le contexte exact dans lequel est établit ce type de commandes, c'est-à-dire si elles requièrent nécessairement un travail direct avec les auteurs des publications, ou si l'éditeur peut tenir compte d'intermédiaire. Les planches qui illustrent les ouvrages édités par l'Ecole,

[378] *Ibid*., p.12.
[379] CHUN Soo-Yun, « « Amis de l'agriculture » (1870-1892). ou comment rallier les campagnes à la République ? », *Histoire & Sociétés Rurales*, Vol. 20, février 2003, p.147-172.
[380] *Ibid*.
[381] *Documents sur l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, publiés à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889*, *op. cit.*, p.12,20.

rejoignent certainement la collection appartenant à l'établissement, après qu'elles aient été lithographiées pour servir à leur fonction première. L'Ecole conserve une telle collection de planches d'étude du vivant, dans un but de favoriser l'accompagnement pédagogique de ses élèves. Les dessins issus de la collection de l'Ecole peuvent être utilisés pendant les cours théoriques, afin de proposer un visuel parlant aux élèves[382]. Un article de *La Vie Montpelliéraine*, datant de 1924, mentionne l'existence de cette collection[383]. L'auteur de l'article estime un ordre de grandeur autour des 150 planches réalisées dans ce contexte[384]. Le journaliste y mentionne aussi un autre type de travaux dont nous n'avons pas retrouvé de trace autre, réalisés toujours pour le compte de l'Ecole d'Agriculture, des planches servant à l'étude de la sériciculture. Par ailleurs, nous retrouvons la mention d'une partie de cette collection, dans un article du *Messager du Midi* traitant de l'Exposition de Béziers de 1892, au cours de laquelle l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier s'est vue attribuer deux salles[385]. L'une de ces salles est dédiée à l'exposition d'une collection de tableaux représentant les maladies cryptogamiques, peints par Marsal et qui font l'objet de l'une des collaborations entre Viala et Marsal[386].

Parmi les travaux que réalise Marsal dans le domaine de l'ampélographie, nous remarquons une collaboration particulièrement soutenue avec le professeur Viala. Malgré cette entente de longue haleine entre les deux hommes, celle-ci ne s'étend pas au-delà de la période montpelliéraine de la carrière de Viala. Celui-ci ne fait figurer aucune des planches de Marsal dans l'*opus magnum* de sa carrière scientifique : *L'ampélographie*. L'ouvrage reprend pourtant certaines thématiques de planches, déjà réalisées par Marsal. Nous pouvons par exemple l'observer sur celles représentant le cépage du Portugais bleu (Fig.38 et Fig.39), qui sont présentes dans *Le Progrès Agricole et Viticole* et dans *L'Ampélographie*. Le réemploi n'est pourtant pas exclu des pratiques de ce type de publications. Les peintures de Marsal peuvent en faire l'objet. C'est par exemple le cas de la représentation d'une grappe de vigne infectée par l'oïdium (Fig.40 et Fig.41). Sur la planche accompagnant le *Supplément au Progrès Agricole et Viticole*, se profile le dessin d'une grappe contaminée, qui réapparaît dans la troisième édition des *Maladies de la Vigne*. Cependant, une différence s'observe entre les deux propositions de cette illustration, puisque la composition a été retravaillée. Le haut de l'image apparaissant dans

[382] *Ibid*., p.280.
[383] DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 7 juin 1924, p.3.
[384] « (…) plus de 150 planches anatomiques pour les laboratoires de la Faculté de Médecine ; un nombre tout au moins égal de croquis et de peintures pour l'Ecole d'agriculture (…). », *Ibid.*
[385] « Deux salles sont consacrées à l'Ecole d'agriculture (…). », « L'Exposition de Béziers », *Le Messager du Midi*, 9 avril 1892, p.2.
[386] « La première contient une série de tableaux : « les maladies cryptogamiques » (…). », *Ibid*.

Les Maladies de la Vigne, disparait dans la version de la revue. Par ailleurs, la feuille de vigne qui accompagne la grappe change de position.

Une courte correspondance entre Gustave Foëx (1844-1906), directeur de l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier et Marsal nous donne une indication sur la manière avec laquelle sont réalisés les modèles de ces lithographies. Dans une de ces lettres, Foëx demande à Marsal le rejoindre pour étudier avec lui une nouvelle maladie de vigne, observée dans la ville de Vauvert. Le professeur y exprime son désir de se rendre sur place avec le peintre, afin que ce dernier réalise, sur place, des aquarelles représentant cette nouvelle maladie[387]. Cette demande révèle ainsi la méthodologie de travail de Marsal, qui procéde à des prises de vue directement dans les vignobles de la région. Un article du *Petit Méridional*, donne une description en consonnance avec ce qui est observé ici, puisque l'auteur précise le fait que les peintures de Marsal sont réalisées sur nature[388].

L'article du *Petit Méridional* précise également un facteur au sujet de l'atelier de reproduction auquel a été confié le soin de produire les estampes à partir des peintures de Marsal. La reconnaissance européenne des qualités de cet atelier y est mise en avant[389]. Au travers de cette observation faite par le journaliste, c'est le réalisme se dégageant du produit final qui est mis en avant. Cette dernière notion est un élément central dans le jugement de la qualité des travaux. Ce qui est demandé à Marsal ici est de produire un résultat aussi proche de la nature que possible. Cette volonté de réalisme peut être poussée jusqu'à proposer des illustrations présentant les sujets en grandeur nature. C'est un point qu'illustre une annonce promotionnelle pour la parution de l'ouvrage *Les Hybride Bouschet*[390]. C'est toujours dans cette optique de présenter une composition aussi réaliste que possible que la méthode de reproduction qui est choisie afin d'insérer les planches de Marsal dans les publications est celle de la chromolithographie. En effet, cette technique de reproduction permet un rendu en couleur qui propose une meilleure lecture de l'image et une meilleure compréhension du cépage, ou de la

[387] « J'aurais besoin d'aller à Vauvert/ pour recueillir des documents sur/ une nouvelle maladie de la/ vigne que j'y ai observée il y a/ quelque temps et je désirerai y/ faire prendre sur place quelque/ aquarelles de rameaux de vigne. », FG-2.

[388] « Cette première partie (…) est illustrée (…) de cinq magnifiques planches en couleur, peintes sur nature par E. Marsal, et reproduites en chromolithographie dans les meilleurs ateliers de l'Europe. », « Causerie Scientifique », *Le Petit Méridional*, 22 mars 1887, p. 3. Le travail de Marsal est donc le fruit d'une minutieuse observation de la plante qui est effectuée directement dans les vignobles, et peut-être également dans les locaux de l'Ecole, qui possède ses propres parcelles lui permettant de procéder à l'étude des cépages, des greffes, de leur résistance et des rendements qui peuvent en être attendus. L'annexe B. de la brochure de propagande éditée par l'Ecole à l'occasion de l'Exposition Universelle, présente un tableau recensant ces parcelles, avec les cépages qui y sont plantés et les rendement obtenus, *Documents sur l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, publiés à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889*, *op. cit.*, n.p., Annexe B.

[389] *Ibid.*

[390] Annonce publicitaire pour *Les Hybrides Bouschet*, *Le Messager du Midi*, 9 décembre 1885, p.3.

pathologie présentée. Cependant, la chromolithographie réclame une grande technicité de la part de l'imprimeur, le choix d'un atelier reconnu dans la matière relève donc d'un véritable argument de vente.

L'utilisation d'un procédé couleur, permet donc un rendu plus saisissant de l'image. Ce facteur n'est pas ici à envisager comme résultant d'un trait de coquetterie de la part des auteurs ou de l'éditeur. En effet, les travaux qu'illustrent les planches ampélographiques de Marsal ont une fonction pratique bien définie. Ces ouvrages doivent entraîner les vignerons de la région dans la meilleure voie pour exploiter leurs parcelles viticoles. C'est d'ailleurs de cette manière que se présente dans sa préface le *Manuel pratique pour le traitement des Maladies de la Vigne* de Viala et Ferouillat[391]. Le but de l'ouvrage, dont l'aspect pratique est mis en avant depuis le titre, est d'aider les viticulteurs à reconnaître les maladies efficacement, pour instiguer un traitement aussi vite que possible. Les planches de Marsal assistent donc cette fonction, en permettant d'établir un diagnostic visuel, en parallèle du diagnostic textuel que proposent les auteurs.

La précision du travail de Marsal et sa participation répétée aux travaux associés à l'Ecole d'Agriculture, lui confèrent l'avantage d'une dignité particulière auprès de notables locaux. Un article du *Messager du Midi* datant du 2 mai 1888, n'oublie pas de mettre en relief la manière dont les travaux de Marsal, dans la capacité de leur rôle éducatif, ont activement contribué à la reconstitution du vignoble français[392]. Marsal, en tant que fier montpelliérain, peut ainsi s'enorgueillir de participer à l'effort de rénovation du vignoble régional. Dans une ville où la vigne représente des enjeux si pressants pour l'économie, le rôle pédagogique que jouent les publications de l'Ecole Nationale d'Agriculture sont d'une importance indéniable. Les planches illustrées qui les accompagnent pour soutenir cette pédagogie, servent donc une fonction de premier plan au bon fonctionnement de la ville, un point qui ne peut manquer de satisfaire le peintre. Par ailleurs, ces ouvrages, qui s'adressent à des propriétaires de la région, permettent de faire connaître sous des auspices favorables le nom de Marsal, auprès d'un public parfois cossu et susceptible de contracter des commandes auprès de l'artiste.

Si ces réalisations, dans leur empressement à se rapprocher autant que possible de la réalité, semblent ne pas pouvoir assouvir d'ambitions créatives de la part de leur auteur, elles peuvent néanmoins servir à enrichir le vocabulaire artistique du peintre. L'étude prolongée des

[391] « Ce Manuel n'a aucune prétention scientifique. Il a seulement pour objet de mettre les viticulteurs à même de reconnaître rapidement les principales maladies de la vigne et surtout de leur fournir les moyens les combattre. », FERROUILLAT Paul, VIALA Pierre, « Préface », *Manuel pratique maladies de la Vigne*, *op. cit.*, p.5-6.
[392] « La collaboration de M. Marsal dans l'œuvre de reconstitution du vignoble français est précieuse et nous lui devons des remerciements. », « VITICULTURE », *Le Messager du Midi*, 2 mai 1888, p.3.

feuilles de vigne permet au peintre une plus probe appréhension de ce thème dans ses propres œuvres, en même temps qu'elle donne à Marsal la réputation de peintre connaisseur. En exemple, son aide est réclamée par le peintre Leenhardt, qui lui emprunte ses études de feuilles de vigne afin de perfectionner ses propres œuvres[393]. En dépit de ces arguments, il semble que la réalisation de ces travaux n'ait pas été particulièrement appréciée par le peintre, comme le suggère une lettre que lui adresse son épouse, et dans laquelle celle-ci compare un projet de collaboration avec le directeur de l'Ecole d'Agriculture, à un cauchemar pour Marsal[394].

Ce travail ne s'apparente cependant pas à une copie aveugle de l'élément étudié. Les planches ampélographiques de Marsal nécessitent une certaine mise en scène, même si elle reste minime. Dans un contexte où la nécessité de proposer au lectorat des publications, comme aux élèves de l'Ecole, une exposition claire de la notion que représente la planche, le dessin doit s'efforcer de répondre à ce besoin de clarté, notamment en mettant en évidence les caractéristiques qu'il doit enseigner. Cette idée s'exprime de manière plus concrète encore à l'étude des planches anatomiques que Marsal réalise pour la Faculté de Médecine de Montpellier. Pour ces planches, Marsal doit faire osciller son approche entre schématisation et réalisation réaliste, donnant à ce *corpus* une large variété. Ainsi, retrouve-ton l'utilisation de procédés très schématisés. C'est le cas dans la proposition d'une coupe d'œil qui se présente dans des traits schématisés, sans se soucier de leur donner un aspect réaliste. De la même manière, les planches traitant de l'étude du système respiratoire reprennent le code couleur usuel de la représentation du réseau sanguin, à savoir bleu pour le réseau veineux et rouge pour le réseau artériel. Il est un autre type de cas dans lequel nous observons une schématisation. C'est celui que l'on retrouve, par exemple, dans la réalisation d'une planche reproduisant un bulbe olfactif. Ici, la nécessité de schématiser s'expliquer par le fait que le sujet de la composition relève de la microscopie qui n'offrirait ainsi pas beaucoup de clarté dans le cas d'une reproduction trop fidèle. Le terme de clarté ici reste central à l'exécution des travaux traités dans cette partie. Cette clarté peut donc s'obtenir par la simplification d'une composition. Afin de remplir leur rôle pédagogique et de servir de supports sérieux à l'enseignement des professeurs, ces planches se doivent de s'inscrire dans une trame définie.

Ainsi, la simplification ayant lieu dans plupart des planches anatomiques, se lit comme une forme d'intellectualisation. Cette dernière n'est bien sûr en rien comparable avec l'exercice

[393] « Je vous remercie/ de vos feuilles de/ vigne que j'ai gardées/ tant que j'ai cru/ pouvoir en avoir/ besoin- et que je/ vous retourne n'en/ ayant désormais/ plus besoin. », LM-ND-4.
[394] « Samedi j'ai eu la visite de/ Monsieur Foex, et, tu as dû/ reçevoir sans aucun doute, des/ bourgeons de vigne. Je n'ai pu. faire différemment que de lui/ donner ton adresse. Je regrette/ vivement que ce cauchemart/ vienne te poursuivre si loin (…). », F-ND-2.

de création artistique, dans la mesure où il ne doit pas être question ici de présenter une scène fictive. Les planches anatomiques mentionnées ici s'inscrivent finalement à l'opposé des réalisations que nous avions précédemment étudiées, dans la mesure où ces dernières proposaient des scènes fictives au moyen d'une technique réaliste. Ici, l'artiste présente des phénomènes naturels, mais qui peuvent passer par une forme de mise en scène dans leur présentation esthétique pour mieux en clarifier la notion. En termes de planches d'étude du vivant, la représentation du vrai se détache nettement de la représentation du vraisemblable. En ce sens, ce type de travaux propose un modèle irréalisable par le biais d'un outil tel que la photographie. D'une part, la question de la couleur vient imposer la nécessité d'une intervention artistique, à une époque où aucun mécanisme de prise de vue ne permet de transposer une couleur directement captée par un appareil. Il serait ainsi impossible d'obtenir une clarté suffisante avec le matériel photographique. Par ailleurs, la pure objectivité de la photographie ne permet pas d'intégrer l'élément de pédagogie que nous pouvons observer sur les planches que réalise la main de l'homme.

Les planches anatomiques réalisées par Marsal se déclinent dans une large variété. Ainsi, parmi ces planches, nous retrouvons des réalisations qui reproduisent avec rigueur les objets qu'elles étudient. Il s'agit des planches d'ostéologie. Débarrassé des tissus mous et des fluides, la représentation des os se propose comme une étude plus aisément réaliste qui use d'effets de clair-obscur forts pour mettre en valeur toutes les saillies ou les cavités du contour osseux. Par ailleurs, si certains sujets que doit réaliser Marsal ont un caractère probablement inédit pour le peintre, à l'image des coupes transversales d'organes et de membres divers, l'étude ostéologique, comme la myologie, s'apparentent à des connaissances qui font partie du bagage artistique d'un peintre passé par l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dans la mesure où des cours d'anatomie y sont délivrés[395]. Ainsi, l'éducation de Marsal lui permet de se distinguer d'un néophyte en la matière vis-à-vis du milieu universitaire, ici commanditaire de ces planches.

Ces travaux permettent, au même titre que les planches ampélographiques, d'insérer Marsal dans une institution de poids dans la vie de sa ville natale. Marsal a commencé à imposer sa présence à l'Université, au travers de la réalisation des divers portraits d'universitaires trônant dans les salles des actes des facultés de médecine ou de pharmacie, et ce depuis la fin des années 1880. Ainsi, ses talents de portraitiste lui assurent déjà une place dans l'histoire de l'institution, mais l'artiste vient cimenter ce positionnement en participant de manière active à perfectionner l'enseignement de la faculté de médecine. Les planches anatomiques marquent

[395] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIX*^{ème} *siècle*, *op. cit.*, p.24-26.

les esprits des contemporains de Marsal et se retrouvent régulièrement mentionnées dans les biographies qu'ils proposent de l'artiste[396]. Il est possible que Marsal puisse avoir une approche différente de ces deux catégories de réalisations, dans la mesure où les planches ampélographiques sont associées à la favorisation de l'économie régionale, quand les planches anatomiques peuvent être associées à la favorisation de la culture locale au travers de l'enrichissement de son Université ancestrale. Cette dernière qualification dont ne peut se réclamer l'Ecole d'Agriculture, compte tenu de sa jeunesse.

Cette activité pousse à questionner le rapport de Marsal à la modernité. En effet, ce que les planches d'étude du vivant proposent à Marsal, c'est de se mettre à la disposition de la pointe de la connaissance scientifique de son temps. Or, ces savoirs font partie du phénomène de désenchantement de la fin du siècle que nous avons évoqué en partie précédente. Le développement de la science, de manière générale, fait partie des facteurs qui viennent mettre en péril le bon établissement de la religion dans les sociétés industrielles. En ce sens, le manque d'enthousiasme de Marsal vis-à-vis de ce type de travaux peut trouver source dans l'inconfort que procure une telle demande de rationalité extrême. Si la soif d'instruction et la curiosité dont Marsal fait souvent preuve au cours de sa carrière n'est pas contestable, la participation active à la vie scientifique de la ville peut permettre au peintre de se démarquer dans les cercles mondains montpelliérains, peuplés d'universitaires ou d'industriels ayant des intérêts dans les études auxquelles participe Marsal.

En dépit de toutes ces observations, l'aspect pécuniaire participe très certainement à la contribution de Marsal aux ouvrages que nous venons d'étudier. Les revenus qu'assure cette tâche sans grande difficulté pour un peintre aussi avisé que Marsal peuvent être vus comme des compléments utiles à l'économie du foyer Marsal, particulièrement dans les périodes les plus maigres. A ce titre, la persistance des commandes de la part de l'Université, même pendant la période de la Grande Guerre, s'imposent comme un bénéfice incontestable. Par ailleurs, les prodigalités du milieu peuvent facilement s'étendre à l'entourage du peintre, comme le laissent constater les commandes qui sont passées auprès du fils de Marsal, alors qu'il peine à s'établir en tant que peintre[397]. Ces commandes régulières sont d'autant plus importantes, que Marsal ne bénéficie plus de revenus stables depuis le début de la décennie 1880. S'observe d'ailleurs une concordance entre le début des activités que Marsal réalise pour les établissements du supérieur,

[396] Raoul Davray s'en sert par exemple en 1924, lors d'une campagne demandant la promotion au rang d'officier de l'ordre académique de Marsal, DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 7 juin 1924, p.3.
[397] Comme le précise le jeune homme, lui-même, dans une lettre qu'il adresse à son père, « J'ai commencé à l'Ecole de Médecine/ depuis quelques jours déjà. J'ai par conséquent/ été obligé de quitter Chaptal. Mr Gelis ne voulait/ pas attendre. Et j'ai [illis.] y aller [illis.]/ 2 planches et je suis à ma 3e en couleur). », F-ND-1.

et la fin de ses fonctions en tant que professeur à l'Ecole des Beaux-Arts. Marsal ne profite qu'une décennie durant du confort que procurent les appointements fixes assurés par une fonction publique. Le seul domaine d'emploi qui ait permis au peintre de toucher un salaire régulier est celui de l'enseignement. Ainsi, la carrière publique d'enseignant de Marsal représente une période particulière dans la vie du peintre, qui se distingue par la stabilité relative que lui offre la certitude de ses appointements, comme nous allons l'étudier.

2.4. Le professorat :

En dépit de la parcimonie dont fait preuve l'Etat dans la distribution de commandes publiques au cours de la période étudiée, les instances publiques développent leur offre professorale. Pour les peintres, la multiplication de postes professoraux relatifs à l'enseignement du dessin représente une opportunité de revenus complémentaires à la pratique artistique ou bien une occasion de se reconvertir pleinement dans le domaine professoral. Le développement de l'enseignement du dessin dans la fin de XIXème siècle découle d'une véritable volonté politique de la part du gouvernement. Cet enseignement est fortement lié à l'évolution du regard qui est porté sur les arts industriels et le rôle qui leur est attribué dans la société. A l'échelle de Montpellier, la popularité de cette idée se lit dans le discours du directeur de l'école des Beaux-Arts, Ernest Michel, qui y présente le dessin élémentaire comme étant « utile à toutes les branches de l'industrie »[398].

L'opportunité nouvelle, offerte par le développement de l'offre autour de ces postes, est exploitée par Marsal dès son retour de formation parisienne. Il semble que le peintre ait, très tôt, observé les possibilités que représentaient l'enseignement du dessin dans les établissements publics. En effet, avant même son retour en terre natale, Marsal valide un brevet du degré supérieur pour l'enseignement du dessin dans les Ecoles Municipales de Paris, le premier mars 1869[399]. Ce diplôme lui permet ainsi de se voir proposer un poste d'enseignement dans la ville de Sceaux, au moment où il prend la décision de rentrer à Montpellier[400]. Cependant, le décès de Matet et le remaniement qui a alors lieu au sein de l'Ecole Municipale de Montpellier, permet à Marsal de postuler dès le 29 octobre 1871, dans l'espoir de briguer un poste d'enseignant dans

[398] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.709.
[399] *Ibid.*, p.9.
[400] Si la correspondance avec Delacroix, contemporaine de cette période indique que le peintre a refusé cette opportunité, qui lui était offerte, cette expérience apparaît cependant dans une courte biographie rédigée par Raoul Davray, après le décès de l'artiste, DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.2.

sa ville natale. Face à Marsal, deux autres candidatures sont déposées auprès de la fraîchement nommée commission pour le recrutement du professeur de dessin élémentaire, à la tête de laquelle se trouve le mécène Alfred Bruyas. Ces deux autres candidatures sont celles des artistes Numa Bancal (1812- v.1892) et Antonin Trinquier (1833-1911)[401]. A l'occasion du concours organisé pour départager les participants, Marsal présente une académie d'homme au fusain dans laquelle l'artiste arrive à justifier du sérieux du savoir anatomique qu'il a acquis lors de ses années d'étude (Fig.42)[402]. La proposition de Marsal s'illustre par sa rigueur et démontre d'incontestables talents de dessinateur, tout en notifiant une véritable aisance dans la représentation de figures anatomiques. La formation que Marsal a reçue à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, dans son contenu comme dans sa structure, fait de Marsal un candidat rompu à ce type de représentations, mais également à l'exercice des concours.

A cet égard, Marsal se démarque en tant que benjamin des trois candidats. Le jeune peintre termine tout juste son *cursus* à L'Ecole Nationale à l'époque du concours, ce qui n'est pas le cas des deux autres postulants, dont les enseignements de l'école et l'expérience d'exercice de concours de ce type sont plus éloignés[403]. La rigueur académique dont fait preuve Marsal semble satisfaire la commission, puisque c'est finalement suivant l'avis unanime de ses membres que l'artiste est désigné comme nouveau professeur de dessin de l'école municipale[404]. Au-delà de la compétence technique de Marsal, sa reconnaissance académique a peut-être également contribué au large plébiscite du jury. En effet, le fait que Marsal puisse justifier d'un certificat confirmant ses aptitudes d'enseignant, même s'il concerne la ville de Paris a pu jouer un rôle dans la prise de décision unilatérale du jury. Jusqu'en 1880, les écoles primaires de la ville de Paris sont les seules qui imposent à leurs professeurs de dessin l'obtention d'un certificat. De tels diplômes ne sont pas repondus sur le reste du territoire, comme le confirme d'ailleurs le mode de sélection sur concours qui élit Marsal en 1871[405].

L'issue de ce concours ouvre donc, dans la carrière de Marsal, une période d'enseignement qui dure une décennie entière, puisqu'elle s'achève avec le dépôt de la démission du peintre au mois de décembre 1881[406]. Durant le début de cette décennie, Marsal

---

[401] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.708.
[402] L'image présentée ici provient du catalogue du mémoire de recherche d'Isabelle Tessier, prise alors que le dessin faisait partie d'une collection particulière.
[403] Tous les trois ont été élèves de Matet, Bancal a également suivi les enseignements de Fabre, avant de suivre un cursus à L'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Nous savons de Bancal a commencé son cursus à Montpellier en 1833, année de naissance de Trinquier, qui lui-même effectue son *cursus* autour de l'année 1860, LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.576, 634.
[404] *Ibid.*, p.708.
[405] BRONDEAU FOUR Marie Jeanne, COLBOC TERVILLE Martine, « Du dessin aux arts plastiques. Repères historiques et évolution dans l'enseignement secondaire jusqu'en 2000 », Académie de Lilles, Lilles, p.24.
[406] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.710.

semble s'accommoder sobrement des responsabilités de son poste et sans grandes contrariétés. Cependant, à partir du mois de mai de l'année 1876, une première revendication apparaît de la part du peintre. En effet, de nouveaux cours du soir lui ont été attribués, augmentant significativement ses horaires de présence à l'Ecole municipale. Malgré cela, Marsal reste alors le professeur le moins bien rémunéré de l'institution[407]. Afin de remédier à cette situation, Marsal formule une demande d'augmentation de ses gages, auprès de l'administration de l'Ecole[408]. Marsal bénéficie alors de l'appuis du directeur Ernest Michel, qui en profite pour mettre en avant le poids de la charge du cours de dessin élémentaire, face à des élèves inexpérimentés réclamant des conseils plus fréquents. Il est alors décidé, par délibération municipale, que la rémunération de Marsal soit portée à la hauteur de celle de son collègue, le peintre Corvetto[409]. Avant cette preuve de soutien, Michel a déjà témoigné la confiance qu'il porte envers Marsal, lui proposant, en 1873, de le remplacer en tant que membre du jury du concours d'accès à l'Ecole d'Aix[410].

Néanmoins, cette confiance ne s'éternise pas et, à partir de l'année 1879, les déceptions de Marsal ayant trait à sa charge professorale se posent en prémices des évènements qui conduisent plus tard à sa démission. Une lettre datée du 22 février 1879, émanant du cabinet du maire de la ville, fait reproche à Marsal de son manque de ponctualité dans l'exercice de ses fonctions publiques[411]. A ce reproche, s'adjoint bientôt la proposition, à l'initiative de Michel, d'adjoindre un professeur à la charge de Marsal[412]. Au cours d'un rapport qu'il communique au maire, le directeur de l'Ecole municipale des Beaux-Arts observe que les difficultés qui avaient été citées pour justifier une élévation des appointements de Marsal, ne semblent pouvoir être surmontées par l'artiste seul. Michel confirme la légitimité de Marsal en tant que dessinateur talentueux, ainsi il ne dédit pas l'issue du concours qui avait permis son accession au poste, en revanche, il remet en question ses compétences pédagogiques et sa capacité de transmission[413]. De ce fait, Michel demande d'adjoindre à Marsal un professeur qui partagerait le poste avec lui, par alternance. Le candidat que désigne Michel pour épauler Marsal dans sa fonction est

[407] La rémunération de Marsal s'élève alors à 843 F, quand celle de Corvetto s'élève à 1053 F, et celle du sculpteur Baussan à 1264 F, Archives Municipales de Montpellier, 1 D 61.
[408] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.708.
[409] Archives Municipales de Montpellier, 1 D 61.
[410] Selon une lettre adressée à Marsal par Michel et datée du 1er aout 1873, conservée dans les archives familiales et consultée par Isabelle Tessier, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), *op. cit.*, p.12.
[411] Selon une lettre adressée à Marsal par le maire et datée du 22 février 1879, conservée dans les archives familiales et consultée par Isabelle Tessier, *Ibid.*, p.13.
[412] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.709.
[413] « Un professeur assidu, dévoué et bien rétribué, ayant une grande expérience, pouvait seul soutenir cette classe (…). M. Marsal qui a été nommé à la suite d'un concours, ce qui prouve son incontestable mérite comme dessinateur, ne possède pas ces qualités qui complètent le professeur. », *Ibid.*, p. 31

Trinquier, l'un des peintres qui s'étaient opposés à lui, lors du concours d'accession au poste de professeur de dessin[414]. La nomination de Trinquier au poste d'adjoint amène ainsi les deux professeurs à alterner mensuellement les heures de jour et les heures du soir[415]. Dans ce même rapport, le directeur affirme croire que le sentiment d'émulation, qu'il a alors espoir de voir dominer les relations les deux professeurs dans le cadre de leur relation mutuelle, aiderait d'autant plus le perfectionnement de leur enseignement[416]. L'analyse des faits qui sont sur le point de se produire vient totalement contredire cette attente.

Le 19 novembre de la même année, un rapport d'enquête menée à l'encontre de Marsal est déposé. Cette enquête est motivée par une plainte émanant d'un parent de l'un des élèves du cours de Marsal, qui accuse l'artiste de favoritisme à l'égard de certains élèves. Ce même parent d'élève alourdit son accusation en dénonçant les retards de Marsal à ses séances, mais aussi ses assoupissements réguliers lors des cours. Les méthodes d'enseignement de Marsal sont à nouveau remises en question, notamment par Michel qui déplore le fait que celui-ci fasse un usage trop systématique des corrections. Il lui est également reproché de trop tolérer l'indiscipline dans les rangs de ses élèves. A cette occasion, Trinquier ne manque pas d'ajouter sa perspective personnelle sur l'inconfort que lui cause le système d'alternance mensuelle. Le dépôt de ce rapport mène, dix jours plus tard, le 29 novembre 1979, à l'élévation du statut de Trinquier et à sa nomination au poste de deuxième professeur de dessin élémentaire. Cette collaboration n'est pas empreinte d'une grande fraternité entre les deux artistes. Si l'année 1880 semble se dérouler sans embarras notable dès le début de l'année 1881, la plainte de Trinquier au sujet de ce partage de l'enseignement met en avant un malaise vis-à-vis de la situation qui est imposée aux deux artistes. Au mois de mars, Michel s'accorde avec la complainte de Trinquier, reconnaissant ses qualités d'éducateur, mais il refuse de diviser la classe de dessin trop petite à son avis pour procéder. Le premier avril un état numérique est élevé, retraçant le nombre des élèves ayant participé aux cours de Marsal et de Trinquier depuis le mois de mai 1880. Le but de ce relevé est d'observer de manière effective la fréquentation plus élevée des cours de Trinquier, par rapport à ceux de Marsal[417]. Le 7 février 1881, Trinquier réitère, dans une lettre adressée au maire de la ville, ses doléances au sujet de la question de l'alternance des

[414] *Ibid.*, p.709.
[415] Pour exemple, Trinquier prend en charge les horaires de jour au mois de décembre, et Marsal se charge du cours du soir. Au mois de janvier, Marsal reprend les horaires de jour et Trinquier le cours du soir. Les mois suivants suivent ce schéma d'alternance, « Ecole des beaux-arts. », *Le Messager du Midi*, 2 décembre 1879, p.3.
[416] « J'ai le ferme espoir que l'émulation qui naîtrait entre ces deux professeurs serait très profitable à l'école (…). », LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.31.
[417] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.32-33, 709.

cours, affirmant que celle-ci porte préjudice aux élèves[418]. Ainsi, avant même l'ouverture de l'exposition de 1881, qui se dessine en point d'orgue de ces évènements, des crispations évidentes au sein de l'Ecole sont décelables au sujet du poste de professeur de dessin élémentaire, et un climat de soupçons s'élève déjà au-dessus de Marsal.

En dehors des tensions refroidissant les relations des deux professeurs de dessin élémentaire, l'administration de l'Ecole doit faire face à une affaire concernant le harcèlement de l'un de ses élèves et procéder, en réprimande, à l'exclusion temporaire de quatre d'entre eux. De la même manière, l'exposition de 1881 fait suite à une édition 1880 qui a soulevé dans les rangs des élèves de fortes contestations au moment de la délivrance des prix[419]. En parallèle, les élections municipales de 1881 ont répandu une crise politique dans les municipalités héraultaises, qui peinent à établir une stabilité au sein de leurs conseils[420]. A Montpellier, cette crise s'est exacerbée avec panache, au moment de la démission du premier adjoint municipal, auquel la municipalité n'arrive pas à trouver de remplaçant[421]. A cette crise, s'ajoute une nouvelle situation de tension que doit gérer la municipalité à la fin du mois de juillet, quand 23 des 24 membres du conseil municipal menacent de déposer leur démission, après une indignation causée par une affaire de trafic d'influence[422]. Cette crise survient le week-end même où a lieu l'exposition de l'Ecole. L'année 1881 est également celle qui voit le Salon annuel la société artistique de l'Hérault échapper de peu à la catastrophe, quand il doit faire face à l'incendie du théâtre municipal, lieu traditionnel de l'exposition, à 20 jours seulement de son inauguration officielle. C'est donc dans ce contexte de tensions outrées et venant à la fois des acteurs du monde artistique comme de ceux du monde politique, que se prépare l'exposition de fin d'année des élèves de l'Ecole municipale des Beaux-Arts, qui ouvre finalement ses portes le jeudi 28 juillet 1881[423].

L'affaire qui s'y déroule à cette occasion, trouve ses racines dans les précédentes tensions qui croissent entre les deux professeurs de dessin de l'Ecole municipale et commence dès la fin de la seconde journée de l'exposition. A cette occasion, la commission sélectionnée pour l'attribution des prix devant couronner les efforts des élèves, rencontre des protestations

[418] Trinquier reconnaît dans ses arguments, la différence entre l'enseignement que propose Marsal et le sien. Devant ce constat, l'artiste observe le fait qu'une telle alternance de méthodes puisse contribuer à créer de la confusion dans l'esprit des jeunes élèves, *Ibid.*, p. 35.
[419] *Ibid.*, p.709.
[420] « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 20 mai 1881, p.1.
[421] En parallèle se préparent aussi les élections législatives pour la fin de l'été, « Le premier adjoint choisi pour Montpellier a depuis quelque temps donné sa démission, qui a été acceptée et rendue publique. On n'a pas encore désigné son successeur (…). », « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 20 mai 1881, p.1.
[422] « Chronique Locale », *Le Petit Méridional*, 29 juillet 1881, p.3.
[423] « Musée Fabre. », *Le Petit Méridional*, 28 juillet 1881, p.3.

émanant d'étudiants, portant sur la légitimité des œuvres présentées au concours. En effet, ceux-ci se plaignent, comme le relate le journal *Le Petit Méridional*, de l'intervention directe de Marsal sur les dessins de certains concourants ayant suivi ses cours. C'est le *Petit Méridional* qui, le premier, introduit la scène publique dans les discussions qui déchirent alors en interne l'équipe de l'Ecole municipale. Dans un article daté du 31 juillet, la rédaction du journal, sous couvert d'alerter un conseil municipal déjà en plein bouleversement[424], relate les faits qui se sont produits à l'occasion des délibérations pour la remise des prix[425]. Si le nom de Marsal n'est pas encore cité, il est déjà question d'incriminer l'un des professeurs de l'Ecole[426]. Le journal déplore ainsi l'effet de découragement qu'a pu provoquer chez des élèves méritants la non attribution des prix par la commission, qui décide de s'accorder un temps supplémentaire de délibération, à cet effet[427].

La distribution des récompenses a finalement lieu en début de semaine suivante. A cette occasion cependant, et dans un mouvement qui s'aligne avec les protestations des élèves, certaines récompenses ne sont pas attribuées. La couverture de cet évènement est une nouvelle fois assurée par *Le Petit Méridional*[428]. Cette fois-ci, l'article proposé par la rédaction est d'une teneur frontalement incriminante à l'égard de Marsal. Dans l'article annonçant le déroulé de la remise des prix, le journal inclut une réponse directe de Trinquier aux soupçons qui ont été formulés lors du précédent article traitant des problèmes rencontrés au cours de l'exposition. Dans cette réponse, Trinquier affirme être entièrement hors de cause, au sujet de ce qu'il définit comme un « fâcheux incident »[429]. Plus loin, le journaliste rédacteur de l'article n'hésite pas à citer directement le nom de Marsal. L'auteur de l'article prête même oreille aux rumeurs qui circulent au sujet de cette affaire[430], se défendant ensuite de porter une accusation trop catégorique avant qu'une enquête sérieuse ne soit menée à ce sujet[431].

---

[424] Dans ce même article, *Le Petit Méridional* annonce d'ailleurs le ralliement de deux conseillers municipaux à la menace de démission collective déposée par le conseil deux jours auparavant, « MM. Girard, adjoint au maire, et Martin, conseiller municipal, nous prient d'annoncer qu'ils envoient leur démission à M. le maire pour se joindre au vingt et un conseillers qui ont déjà donné leur démission et dont ils approuvent la conduite. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 31 juillet 1881, p.2.

[425] « Nous appelons le conseil municipal sur l'incident qui s'est produit vendredi soir à l'Ecole des Beaux-Arts. », *Ibid.*

[426] « Mais au moment de la délibération des membres du jury, des protestations énergiques ses sont élevées au sujet de plusieurs dessins qui paraissaient avoir été retouchés, (…) par un professeur même de l'école. », *Ibid.*

[427] « Les membres de la commission face à cette situation, se sont retirés sans pouvoir donner satisfaction aux élèves qui avaient exposé. », *Ibid.*

[428] « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 2 août 1881, p.3.

[429] « Je suis absolument étranger aux causes qui ont amené ces protestations et je déplore, comme tout le monde, ce fâcheux incident qui a obligé le jury à ajourner ses opérations. », *Ibid.*

[430] « Est-il vrai que M. Marsal soit l'auteur des retouches faites à des dessins d'élèves qui ont été exposés ? Est-il vrai que le même M. Marsal ait donné l'idée des fameuses photographies ? », *Ibid.*

[431] « Nos renseignements accusent M. Marsal, mais nous ne voulons pas nous prononcer encore définitivement. Il convient qu'une enquête sévère soit faite à ce propos (…). », *Ibid.*

Ce que l'article met également en avant, c'est le caractère multiple de l'accusation qui pèse à l'encontre de Marsal. En effet, le peintre n'est plus seulement accusé ici d'avoir procédé à des retouches sur les dessins de ses élèves, mais il est également mis en cause dans le cas de l'exposition d'une œuvre peinte par l'un de ses élèves. L'œuvre contentieuse est réalisée par Paul Estève. Cette toile représente une vue de *l'atelier de Marsal* (Fig.43), une œuvre dont le sujet et l'esthétique ne peuvent, de prime abord, soulever de scandale, puisqu'elle s'inscrit dans une veine de représentation traditionnelle. Estève propose donc une vue de l'atelier de son maître, à l'intérieur duquel se tiennent deux personnages masculins, l'un assis sur une chaise, les jambes croisées, un cadre reposant sous sa main droite, le second présenté à ses côtés, debout, palette à la main. Ces deux hommes représentent en fait Marsal en maître d'atelier, recevant la visite d'un amateur d'art[432]. La polémique gravitant autour de cette œuvre est alimentée par la technique qui est employée pour la réalisation des portraits qu'elle propose. Afin de réaliser les visages de ses modèles, Estève s'est appliqué à faire un collage. Les visages des personnages apparaissant sur cette œuvre, de même que l'une des mains de Marsal, se trouvent être des morceaux de photographies, et que l'artiste a découpées, collées et colorisées pour les harmoniser au reste de la composition. Ce collage provoque un véritable soulèvement de la part des autres élèves exposants, et le discrédit que subit alors l'œuvre d'Estève est utilisé comme attaque à l'encontre de Marsal.

Si de premier abord, Marsal ne semble pas avoir une grande implication dans les évènements qui conduisent son élève à produire une telle œuvre, une rumeur vient néanmoins impliquer le maître dans cette affaire et permet à ses détracteurs d'alourdir leurs accusations à l'encontre du jeune professeur. Cette rumeur, dont *Le Petit Méridional* se fait le relais et que rien ne permet de confirmer, veut que le peintre ait conseillé le procédé de collage à son élève, et qu'il lui ait même fournit les photographies nécessaires à sa réalisation[433]. Face à ces accusations, Marsal réagit avec célérité, transmettant, le jour même[434], une lettre à la rédaction du *Petit Méridional*[435].

---

[432] Isabelle Tessier évoque le nom de Mouchan pour définir l'identité de cet amateur, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), *op. cit.*, p.17.

[433] « Est-il vrai que le même M. Marsal ait donné l'idée des photographies ? », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 2 août 1881, p.3.

[434] Dans l'article du 4 août 1881, nous pouvons trouver la datation de la lettre, « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3.

[435] Dès le 3 août, lendemain de la publication de l'article précédemment évoqué, le journal fait paraître de nouvelles lignes, faisant état de son refus de faire part à ses lecteurs de la lettre que Marsal leur a transmise. La rédaction justifie en ces termes son refus, « (…) une lettre dont nous avons dû lui refuser l'insertion, parce qu'elle ne contenait non pas une réponse aux questions que nous avions posées, mais une attaque très violente contre un professeur de l'Ecole qui n'a rien à voir en cette affaire. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 3 août 1881, p..3 Ce refus n'atténue pas la pugnacité de Marsal, qui décide d'en appeler à l'autorité d'huissiers de justice,

Dans l'introduction de cette lettre, Marsal propose un témoignage de l'attachement qu'il porte à son poste de professeur de dessin. Il y décrit son application, dans sa tentative d'inculquer aux élèves ce qu'il décrit comme les « vrais principes »[436] . L'artiste dépeint ensuite la situation dans laquelle il se voit comme victime. Avec véhémence, il dénonce des manœuvres qui ont menées à ce qu'on lui adjoigne un professeur de dessin, décrit dans ses termes comme un concurrent[437]. Marsal poursuit ses accusations en affirmant que les intrigues continuent de se perpétrer alors même qu'il écrit sa lettre, des manœuvres qui doivent, selon lui, mener Trinquier à le destituer du reste de ses fonctions[438]. Selon Marsal donc, l'attaque dirigée envers ses méthodes d'enseignement n'est que prétexte pour lui porter atteinte. Le peintre défend d'ailleurs ses méthodes d'enseignement en lesquelles il a foi, au point même de proposer l'ouverture d'une enquête, pour en attester la probité[439].

Si le peintre insiste sur ce point, c'est que c'est bien sa compétence à enseigner qui est mise en cause dans cette affaire, et c'est aussi ce qu'il tente de défendre dans sa lettre. Pour exemple, il n'hésite pas à rappeler les circonstances dans lesquelles il a réussi à obtenir son poste de professeur à l'Ecole municipale et comment, lors du concours l'ayant sélectionné pour le poste, Trinquier avait été mis de côté par l'avis du jury[440]. Dans le thème de cette comparaison proposée entre les compétences reconnues administrativement des deux professeurs, Marsal n'oublie pas de faire suivre sa signature du qualificatif : « *diplômé* des écoles communales de Paris »[441]. Ainsi, le peintre use ici de ses qualifications administratives, pour justifier de ses compétences et, surtout, pour les mettre en regard des lacunes de Trinquier à cet égard. En réponse aux accusations autour de sa méthode d'enseignement et des corrections qu'on lui reproche d'avoir apportés aux dessins de ses élèves, Marsal ajoute que ces corrections font partie d'une modalité d'enseignement qui n'a rien d'inhabituel. Le peintre ne manque d'ailleurs

---

afin d'obliger le journal à publier sa lettre de réponse, Comme précisé dans l'introduction de l'article, « M. Marsal nous somme, *par ministère d'huissier*, de publier cette lettre ; », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3. Dès le 4 août donc, la lettre de Marsal est publiée dans les colonnes du *Petit Méridional*, mais, afin de se préserver d'une possible résistance de la part de la rédaction, ou pour étendre le public de sa lettre, Marsal en demande également la publication à *L'Union Nationale*, autre organe de presse de la ville, « Chronique Locale », *L'Union Nationale*, 4 août 1881, p.3.

[436] « (…) à l'Ecole des beaux-arts se trouve un jeune professeur qui, depuis dix ans, fait tous ses efforts pour inculquer les vrais principes à ses élèves (…). », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3.

[437] « (…) il s'y trouve aussi, depuis quelques mois qu'il m'a été adjoint à force d'intrigues, un collègue, – j'allais dire un concurrent », « Chronique Locale », *L'Union Nationale*, 4 août 1881, p.3.

[438] « Vous me forcez (…) d'exprimer sans détour mon sentiment sur la guerre sourde et mesquine qui m'est faite dans le but de me déloger d'un emploi que l'on brigue tout entier. », *Ibid.*

[439] « (…) si l'on désire ouvrir une enquête sur le *fameux* incident de l'Ecole des Beaux-Arts, je me soumets d'avance à la décision qui sera prise (…). », *Ibid.*

[440] « (…) un concurrent- *évincé* au concours même qui m'a valut ma nomination. », « Chronique Locale », *L'Union Nationale*, 4 août 1881, p.3.

[441] « Chronique Locale », *L'Union Nationale*, 4 août 1881, p.3.

pas de s'en prendre à nouveau à Trinquier, en sous entendant le fait que si ce dernier n'a procuré de tels traitements à sa classe, c'est avant tout parce qu'il en est incapable[442].

A ce sujet, les méthodes d'enseignement que préconise Marsal, puisque c'est dans la critique de celles-ci que Trinquier trouve essentiellement la justification des attaques qu'il adresse à l'égard de Marsal. C'est également ce système d'enseignement qui pousse, nous l'avons vu, la remise en question de Michel vis-à-vis de Marsal et qui entraîne la nomination de Trinquier. Diverses sources nous permettent d'apprécier, de manière plus large, les efforts de Marsal en ce sens. Le témoignage d'Albert Eloy-Vincent fait état, dans sa *Légende Natale*, des cours qu'il a suivis auprès de Marsal lorsqu'il était plus jeune. Il y décrit alors les exercices de copie de tableaux de grands maîtres qu'il pratique dans sa classe[443], et comment ces copies sont réalisées à partir d'estampes des toiles originales[444]. Les cours que propose Marsal se composent donc d'exercices qui se basent sur la copie des grands maîtres, mais aussi de séances de corrections pendant lesquelles l'artiste reprend les réalisations de ses élèves de manière individuelle, afin de leur prodiguer ses conseils avisés.

Les méthodes d'enseignement que préconise Marsal, s'inscrivent dans le cadre traditionnel de ce qui est proposé en termes d'enseignement du dessin, notamment à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts[445]. C'est en cette direction que s'entend la ligne de défense de Marsal dans cette affaire, affirment n'avoir fait que son devoir professoral en proposant à ses élèves des séances de correction. Cependant, ce que Marsal semble ignorer dans un premier temps, c'est le fait que ce ne sont pas les séances de correction en elle-même qui sont remises en cause, mais c'est surtout leur fréquence. Dès 1879, la régularité de ces séances est dénoncée par le directeur de l'Ecole, qui préconise des corrections intervenant uniquement après que les compositions aient été terminées par les élèves[446]. Par ailleurs, dans le contexte de l'exposition de 1881, ce qui est reproché à Marsal, est le fait que ces corrections aient eu lieu sur des œuvres devant être présentées lors de l'exposition de fin d'année[447].

---

[442] « Il est vrai en effet que je retouche les dessins de mes élèves. N'est-ce pas la tâche de professeur ? Je comprends que tel ne corrige pas les fautes qu'il n'est point capable de discerner. », « Chronique Locale », *L'Union Nationale*, 4 août 1881, p.3.

[443] « Sous sa direction peu sévère je me mis à reproduire avec plaisir les lithographies tirées de tableaux classiques qu'on nous donnait alors pour modèles. », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.193.

[444] *Ibid.*

[445] NIERLICH France, BONNET Alain (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2013, p.14-16.

[446] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.32.

[447] « M. Marsal dit que la tâche du professeur est de retoucher les dessins de ses élèves. Naturellement. Mais cette tâche cesse lorsqu'il s'agit d'un concours (…). », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3. Marsal n'hésite pas à revenir sur ce sujet, afin de clarifier sa position dans une lettre qu'il fait publier le 5 août, dans *Le Petit Méridional*. Ainsi, l'artiste fait varier sa ligne de défense, en tentant de qualifier la différence entre un concours et l'exposition de fin d'année. Le peintre discerne en effet la qualité des concours spéciaux, tels qu'il

Dans sa défense, Marsal rappelle que si le sujet tisonne un scandale cette année, les précédentes expositions ont déjà reçu des œuvres ayant subi de telles pratiques sans que leur validité ne soit mise en cause[448]. La question débattue au cours de l'exposition de 1881 reste difficile à traiter. Dans la mesure où ce qui amorce le scandale dans cette affaire est, selon le rapport formulé par *Le Petit Méridional*, le soulèvement des étudiants. Il est peu aisé de définir ce qui a pu, cette année-là, entraîner un tel soulèvement si, comme l'affirme Marsal, la présentation d'œuvres corrigées était une pratique courante aux expositions de fin d'année. Dans tous les cas, la délibération du jury, semble donner publiquement tort au maître. En s'accordant aux protestations des étudiants et en refusant de décerner les prix dans la catégorie du dessin d'après gravure, le jury donne l'impression de s'accorder à l'idée voulant que les corrections aient dépouillées de leur mérite les œuvres présentées.

Une autre question est également mise en relief lors de cette querelle publique entre Marsal et Trinquier. Cette interrogation est celle qui gravite autour du mérite à s'emparer du poste de professeur de dessin. A ce sujet, Marsal met l'accent à de nombreuses reprises sur la formation qu'il a reçue ainsi que sur le diplôme acquis, justifiant de compétences professorales. Ces compétences sont à nouveau énumérées dans l'article du 5 août, mais Marsal y rajoute l'argument de son ancienneté, ainsi que celui de la réussite de certains de ses précédents élèves. En outre, Marsal ajoute à sa plaidoirie, les noms de ses deux illustres maîtres montpelliérains Cabanel et Matet, en s'imposant comme le perpétuateur de leurs méthodes[449]. Face à cela, Trinquier tente de remettre la légitimité de Marsal en question, en s'attaquant aux méthodes qu'utilise Marsal, sans fondamentalement, il est vrai, publiquement donner une explication sur

---

a pu les expérimenter à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, et dont l'organisation se trouve fondamentalement différente. En effet, un concours spécial induit l'absence de l'intervention du professeur, puisqu'il présente l'élève devant la réalisation d'une œuvre traitant d'un sujet imposé dans un lieu dédié au concours, la loge, et en présence d'un surveillant. Pour Marsal, la nature même de l'exposition de fin d'année suppose, de fait, l'idée que les œuvres présentées soient susceptibles d'avoir reçu des corrections de la part de l'enseignant, le principe de l'exposition de fin d'année étant de présenter les travaux que les étudiants ont réalisés au cours de l'année. Au passage, il induit également l'idée que Trinquier ne soit instruit d'une telle différenciation, « (…) je m'étonne que M. Trinquier, dans sa lettre, ait glissé le mot de *concours* en parlant de l'Exposition. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 5 août 1881, p.3. Marsal se défend cependant d'avoir proposé ses corrections en vue de la préparation à l'exposition de fin d'année, et dans le but malin d'améliorer la qualité des dessins proposés par les élèves suivant son cours, mais affirme les avoir dispensées en cours d'année, dans le cadre de son enseignement. « Il est vrai que tous les dessins que j'ai approuvés ont été corrigés par moi ; mais ces corrections ont été faites dans le courant de l'année et en classe. (…) il en a été de même les années précédentes et en sera toujours de même, tant que n'aura organisé dans cette école un concours spécial de fin d'année qui réunira les travaux faits par les élèves (…) en l'absence d'un professeur et sous l'œil d'un surveillant spécial. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 5 août 1881, p.3.

[448] « (…) il en a été de même les années précédentes (…) », *Ibid.*.

[449] « (…) je suis rentré à Montpellier avec un diplôme de professeur pour l'enseignement du dessin d'art qui me fut accordé à la suite d'un sérieux examen. (…) Mes élèves sortis de mon cours et reçus à Paris sont un témoignage évident de ma manière d'enseigner qui est d'ailleurs celle de mes maîtres, j'ai nommé MM. Matet et Cabanel. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 5 août 1881, p.3.

la nature exacte de ses reproches, mais en s'appuyant sur la plus grande fréquentation de son cours[450]. Dans un registre rhétorique conspirationniste, Trinquier invoque également un nébuleux motif de philanthropie, qui aurait conduit Marsal à obtenir le poste de professeur de dessin à l'Ecole municipale, à son détriment[451].

Dans cette bataille entre les deux artistes, la municipalité reste longtemps réticente à faire part d'aucune prise de position. Du côté de l'administration de l'Ecole, incarnée par la figure d'Ernest Michel, une certaine neutralité est également recherchée. Cependant, le fait de voir l'affaire portée devant l'œil public, pousse la municipalité à prendre la situation en main. Au début de l'année 1881, l'école municipale des Beaux-Arts vient d'obtenir une subvention de la part de l'Etat, afin de consolider son budget annuel[452]. La mise en avant publique de telles dissensions au sein de son équipe pédagogique ne peut donc manquer de créer un malaise dans le positionnement de l'Ecole, vis-à-vis de son nouveau contributeur économique. Une nouvelle enquête est donc ouverte par la municipalité dont le rapport aboutit cette fois-ci à la sanction de Marsal, par la voie d'un blâme émit par le conseil. Le blâme en question ne condamne pas l'activité professorale de Marsal, au sujet de laquelle la municipalité continue à adopter une posture de neutralité. C'est le fait que Marsal ait porté l'affaire sur la place publique qui est sanctionnée par le conseil municipal[453]. Si les articles concernant les évènements de l'exposition, publiés par *Le Petit* Méridional, précèdent toute intervention de Marsal dans la presse, ce sont bien les mots sans détours des lettres ouvertes du peintre qui révèlent la querelle ayant lieu entre les deux professeurs[454].

Visiblement blessé par ce désaveu de la part du conseil municipal, la position de Marsal devient intenable dans la mesure ou accepter le blâme signifierait d'en accepter les prémices. Dans une lettre adressée au maire de Montpellier et datée du 20 décembre 1881, Marsal dépose sa demande de démission du poste de professeur de dessin à l'Ecole municipale des Beaux-Arts. Le 23 décembre, celle-ci est acceptée. C'est de cette manière que se clôture, à la fois la carrière de Marsal au sein de l'Ecole municipale et la fin de l'affaire Trinquier[455]. Néanmoins, la fin de ce feuilleton ne semble pas mettre fin au ressentiment que Marsal nourrit à l'égard de

[450] « Qu'on relève (…) à chacun de nos cours, le nombre des élèves fréquentant les leçons et l'on verra quelle est de nos méthodes la plus « conforme aux vrais principes ». », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3.
[451] « Je ne me demanderais pas non plus si des motifs de philanthropie et de bienveillance traditionnelle n'ont pas décidé sa nomination comme professeur de dessin. », *Ibid.*
[452] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.*, p.35.
[453] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), *op. cit*., p.12-13.
[454] « On remarquera avec quel soin M. Marsal (…) entretient le public de choses dont nous n'avons jamais parlé », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3.
[455] Nous reprenons ici le nom donné à l'affaire par Isabelle Tessier dans son étude, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), *op. cit*., p.12.

Trinquier. Il est difficile de connaitre le degré d'implication de chacun des acteurs dans cette affaire, les accusations des deux partis reposant surtout sur des soupçons mutuels de complot. En revanche, Marsal semble porter un véritable grief à Trinquier qu'il tient pour responsable de cette affaire. Cette rancœur s'étend au moins jusqu'à huit années après les évènements précédemment relatés. C'est ce que vient confirmer une note manuscrite, datée du mois de juillet 1889, que Marsal ajoute au bas du dessin qui lui a permis de remporter le concours de 1871[456]. Dans son mouvement d'humeur, Marsal n'hésite pas à donner le surnom de « reptile » à Trinquier. Il semble également que Marsal ait trouvé dans sa complainte, des amis prêts à perpétuer ce ressentiment à ses côtés, comme en témoigne une occurrence trouvée dans la correspondance avec Pierre Chauvain, ancien élève et ami du peintre. Ce dernier se réjouit alors du refus infligé à Trinquier lors d'une tentative d'accès à une exposition régionale[457]. Dans un autre, échange datant du mois de février 1907, P. Baron, chirurgien-dentiste à Montpellier et peintre amateur, fait part à Marsal de ses frustrations liées à la construction de sa résidence et de sa volonté de « Trinquieriser » quelqu'un[458]. Enfin, la conflictualité avec Trinquier s'éveille à nouveau, quoique de manière moins directe du point de vue de Marsal, au moment de la création du musée de Sète[459].

Si les ressentiments de Marsal sont de longue durée, l'artiste trouve rapidement une solution de replis pour s'assurer un nouveau poste dans l'enseignement public. Ce besoin d'obtenir un poste stable semble d'autant plus nécessaire qu'à cette période le foyer Marsal compte cinq enfants, allant de onze à deux ans. Dès le mois de décembre 1881, Marsal entreprend des démarches, afin de s'assurer une place de professeur de dessin au Lycée de Montpellier. A cette occasion, Marsal contacte des connaissances, leur demandant d'intercéder en sa faveur pour lui permettre l'accession au poste. La première réponse reçue vient du ministre de l'agriculture du gouvernement Gambetta, ancien maire de la ville de Béziers et député de l'Hérault, Paul Devès[460]. Cette lettre transmise à Marsal est en vérité adressée à Marius Antérieu

[456] « Etude académique qui valut à son auteur en 1871, la place de professeur de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, aujourd'hui occupée à force d'intrigues par M. Trinquier, l'un des candidats ayant échoué au dit concours. Ce reptile y professe depuis huit ans. Juillet 1889 ».
[457] Nous proposons une fourchette de datation pour cette lettre allant de l'année 1887 à 1888, « Renseignez-moi sur l'affaire Trinquier/ Comment ! ce professeur de dessin à une école/ Régionale de B.A. est refusé à une exposition/ de province !! il y a du Baron là-dessous ça se/ sent trop fort. Vous pouvez vous vanter d'être/ en République là-bas. », ChaP-5.
[458] Notons que ce dernier Barron est évoqué dans la lettre précédemment évoquée qui relate de l'échange entre Marsal et Chauvain, « Il y a des moments mon/ cher Marsal où j'ai/ fortement l'envie de/ Trinquieriser quelqu'un. », s'il nous est difficile de déterminer avec certitude le sens de l'expression, la correspondance avec la précédente note, nous laisse penser que Baron et Trinquier aient eu à traiter ensemble par le passé, et cette confrontation n'ait pas profitée à Trinquier, BP-1.
[459] Cette notion est traitée dans la sous-partie consacrée au musée.
[460] DP-1.

qui est intervenu en faveur du peintre, auprès du ministre[461]. Cette fois-ci, comme nous en informe la lettre de Devès, il est question de demander au ministre de l'agriculture de suggérer le nom de Marsal au ministre de l'instruction, pour l'obtention du poste de professeur de dessin au lycée de Montpellier[462]. Une seconde occurrence de demande en ce sens apparaît dans la correspondance avec Alexandre Cabanel. Dans sa lettre, Cabanel informe Marsal de l'avancée de sa demande[463]. A cette occasion, il lui fait part de son optimisme quant à l'aboutissement du désir de Marsal[464].

La lettre de Cabanel met en avant une particularité de l'évolution de l'enseignement du dessin, sous la troisième République. En effet, dans ses lignes, l'ancien maître de Marsal lui demande s'il est en possession d'un diplôme sanctionnant sa capacité de professeur[465]. La question du diplôme, qui avait déjà été mise en avant lors de l'affrontement entre Marsal et Trinquier, dans les colonnes de presse revient donc ici. Si la question autour du diplôme se fait si pressante, c'est parce que, justement, elle fait écho avec les considérations qui trouvent une résonnance à la tête de l'Etat. En effet, comme le soulève Jean-Michel Chapoulie dans son article « L'organisation de l'enseignement primaire de la IIIe République : ses origines

[461] Ce même Antérieu avait alors déjà pris position dans une demande envers l'état, pour l'achat du tableau *La Cigale*.

[462] Conformément à votre/ désir, je viens de recommander/ à M. le Ministre de l'Instruction/ Publique, pour l'emploi de professeur/ de dessin au lycée de Montpellier, / M. Marsal, en faveur duquel/ vous m'avez demandé d'intervenir. », *Ibid.*

[463] A la lumière de la rapidité dont fait preuve ici Marsal, dans sa mise à contribution de son réseau personnel pour l'obtention d'un poste, il nous faut revenir sur l'une des accusations qui a été asséné à son encontre par Trinquier. En effet, dans l'article du *Petit Méridional* daté du 4 août, Trinquier laisse entendre que des motifs, qu'il décrit comme philanthropiques, avaient mené à la nomination de Marsal au poste de professeur de l'Ecole municipale[463]. S'il est complexe de savoir exactement à quoi se réfèrent précisément les paroles de Trinquier, nous pouvons comprendre qu'elles aient pu invoquer précisément les pratiques relevées ici. Ainsi, ce que dénoncerait Trinquier, pourrait avoir un lien avec l'activation par Marsal de son réseau montpelliérain, au moment de son retour dans le midi, dans le but de favoriser sa candidature, face aux autres postulants. Notons ici qu'aucune correspondance conservée, n'accrédite cette théorie, « Je ne me demanderais pas non plus si des motifs de philanthropie et de bienveillance traditionnelle n'ont pas décidé sa nomination comme professeur de dessin. », « Ecole des Beaux-Arts. », *Le Petit Méridional*, 4 août 1881, p.3.

[464] « J'ai eu l'occasion d'avoir/ un entretien à votre sujet/ pour la Place de Professeur/ de dessin au Lycée de Mont/ pellier. Je crois pouvoir/ vous dire qu'on est bien/ disposé pour vous. », CA-1.

[465] « Si vous n'avez pas de/ diplôme de professeur vous/ feriez bien de vous occuper/ immédiatement des démarches/ à faire pour assister aux/ conférences qui doivent avoir/ lieu prochainement à Paris (…). ». Dans le contexte de son accession au poste de professeur de dessin pour le lycée de Montpellier, Cabanel conseille donc à Marsal de s'inscrire au concours susmentionné. Cependant, le maître spécifie également le caractère alors encore facultatif de l'obtention du diplôme. C'est surtout pour que Marsal ait la tranquillité de la validation de ses compétences, dans le cas où des évènements futurs le pousseraient à chercher un poste dans un autre établissement, où même dans le cas où le diplôme devienne obligatoire, que Cabanel lui conseille de s'inscrire aux conférences ayant lieu en début d'année 1882. Nous n'avons cependant trouvé aucune trace dans nos recherches d'un séjour de Marsal à Paris, ou de l'inscription au concours d'aptitude à l'enseignement du dessin, au cours de l'année 1882, « (…) le diplôme n'est pas indis-/ pensable pour obtenir [~~illis~~.] la/ place de professeur cependant/ vous serez en règle pour d'/autres circonstances à l'avenir. », *Ibid*.

parisiennes et provinciales, 1820-1880 »[466], le début de la seconde décennie de la Troisième République, amorce une rénovation du système éducatif français. Dans ce système le dessin trouve pleinement sa place non seulement dans l'enseignement primaire. Si la volonté politique de généraliser l'enseignement du dessin en France remonte au Second Empire, notamment pour des raisons économiques[467] c'est la Troisième République qui le rend obligatoire dans les lycées et collèges d'Etat, à partir de 1878[468]. Dans un souci d'harmoniser le statut des professeurs de dessin avec celui de leurs collègues, Edmond Turquet, alors sous-secrétaire d'Etat, propose au ministre Jules Ferry un rapport dont les conclusions demandent l'institutionnalisation de la qualification de professeur de dessin, au moyen de l'instauration d'un concours qualifiant[469]. Ce rapport donne lieu à l'organisation de sessions d'examen dès l'année 1879[470]. L'intégration du cours de dessin aux enseignements primaires et secondaires, entérine la reconnaissance de l'importance de cette compétence dans la formation fondamentale des citoyens[471]. Les réflexions autour des méthodes d'enseignement et de la légitimité des enseignants, observées lors de l'affrontement entre Marsal et Trinquier, s'étendent donc dans un contexte qui dépasse le simple cadre montpelliérain.

Marsal est nommé professeur du lycée de Montpellier au mois d'avril 1882[472]. Sa période d'enseignement au lycée municipal est de courte durée, puisqu'il donne sa démission au mois de septembre 1883[473]. Le motif alors évoqué par Marsal dans sa lettre de démission, est celui d'un mauvais état de sa santé[474]. C'est le dernier poste que Marsal occupe dans l'enseignement public et, de manière plus générale, dans la fonction publique. Cependant, son intérêt pour de tels postes ne disparait pas entièrement. Le peintre se focalise cependant sur l'accession aux postes l'enseignement supérieur. Au mois de décembre 1901, Marsal propose sa candidature au remplacement d'Ernest Michel[475]. Après plus de 30 ans de services, le maître décide de prendre sa retraite et libère son poste de professeur de peinture et directeur de l'Ecole Régionale des

[466] CHAPOULIE Jean-Michel, « L'organisation de l'enseignement primaire de la IIIe République : ses origines parisiennes et provinciales, 1820-1880 », *L'Histoire de l'éducation*, Vol.105, 2005, p.3-44.
[467]BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p. 270-273.
[468] CHAPOULIE Jean-Michel, « L'organisation de l'enseignement primaire de la IIIe République : ses origines parisiennes et provinciales, 1820-1880 », *L'Histoire de l'éducation*, Vol.105, 2005, p.3-44.
[469] TURQUET Edmond, FERRY Jules, « 191. 24 mars 1879, Institution d'un certificat de capacité pour l'enseignement du dessin. », *Les Enseignants du secondaire. XIXe - XXe siècles. Le corps, le métier, les carrières. Textes officiels*, 2000. p. 461-462.
[470] *Ibid.*
[471] BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p. 270-273.
[472] « Lycées et collèges », *Le Messager du Midi*, 10 avril 1882, p.3.
[473] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929)*, *op. cit*., p.13.
[474] *Ibid*.
[475] Archives Municipales de Montpellier, R 1/9 (110).

Beaux-Arts[476]. A cette occasion, Marsal est mis en opposition avec certains de ses anciens élèves, notamment Paul Estève et Alexandre Courtines (1857-1923)[477]. Si Marsal n'obtient pas le poste à cette occasion, c'est au moins en partie à cause de ses deux précédents dépôts de démissions à des postes d'enseignement auprès du conseil municipal. En effet, les deux lettres de démissions rédigées par Marsal ont été sorties des archives, pour se trouver présentées au jury lors des délibérations, causant un tort véritable à la légitimité de la candidature de Marsal[478]. Dans une lettre, l'épouse de Marsal évoque un autre argument évoqué alors de manière informelle, touchant à l'âge de Marsal qui serait trop avancé au goût du conseil[479]. Cependant, après ce refus, Marsal n'abandonne pas ses ambitions de se voir accéder à un poste à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts, puisqu'il propose en 1905 une nouvelle candidature au conseil, cette fois au remplacement de Trinquier partant en retraite[480]. De nouveau, la candidature de Marsal est rejetée. Dès l'année 1900, Marsal semble projeter des ambitions de rejoindre les rangs de l'enseignement supérieur. En effet, une lettre de Jean-Antoine Injalbert nous informe en ce sens, et évoque l'ambition de Marsal à postuler à l'Ecole, non pas régionale, mais Nationale des Beaux-Arts, poussé visiblement par les sollicitations de Catherine[481]. Injalbert dissuade alors son ami de présenter sa candidature. Ce que ces précédentes occurrences présentent essentiellement, c'est la volonté, plusieurs fois exprimée par Marsal, de reprendre poste parmi les enseignants du supérieur. Des requêtes comparables à l'égard de postes concernant le primaire ou le secondaire n'existent pas[482]. Cette observation laisse entendre le fait que Marsal soit exclusivement tout intéressé par l'idée d'enseigner à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts, et que le peintre a peu goûté à son expérience dans le secondaire.

En parallèle de ces requêtes, Marsal entretient une activité de maître à titre privé dans un atelier qu'il tient à la disposition de ses élèves, dans lequel il donne des séances collectives[483].

---

[476] L'état de santé du maître précipite son départ à la retraite, il décède au mois de mai 1902, LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.,* p.94.
[477] Archives municipales de Montpellier, R 1/9 (110).
[478] « (…) quand/ à toi Mr Pezet a montré aux/ membres de la commission tes 2 / lettres de demissions et cela te/porte un préjudice énorme/tu peux donc en faire ton deuil », F-24.
[479] « Courtines me dit également/ qu'en ce qui te concerne on te/ trouvait trop vieux (…) », *Ibid*.
[480] LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit.,* p.94.
[481] « (…) mais en/ la circonstance je crois que/ tu serais mal inspiré si / tu donnais suite à ton idée/ de poser ta candidature à/ un emploi de professeur/ [de peinture] à l'Ecole/ des Beaux arts de Paris. », IJA-3.
[482] Aucune lettre de candidature dont la mairie aurait alors dû être récipiendaire, n'apparaît également dans les dans les registres municipaux, après l'année 1883.
[483] Nous n'avons pu trouver de date d'ouverture exacte de cet atelier. La première occurrence apparaissant dans les sources est un article publié dans *La Vie Montpelliéraine*, daté du mois de décembre 1895. Il est néanmoins possible que Marsal ait pu dispenser de tels cours collectifs avant cette date, *La Vie Montpelliéraine*, 1er décembre 1895, p.4.

Cet atelier est aménagé au domicile même du peintre[484]. Cependant, Marsal propose également des cours particuliers à certains élèves, comme vient le confirmer une lettre de Louis Bazille au peintre, traitant des cours qu'il donne à sa fille, datée du mois de novembre 1875, alors que Marsal est encore en poste à l'Ecole Municipale[485]. Cette même lettre suggère le fait que les cours délivrés par Marsal à son élève le sont au domicile de cette dernière[486]. Les leçons que Marsal dispense à compte personnel s'étendent sur plusieurs décennies[487], et permettent à l'artiste non seulement de s'assurer un revenu complémentaire, mais aussi d'assoir une plus grande influence sur la vie artistique montpelliéraine.

En effet, l'exercice de transmission qui a lieu au cours de l'échange entre maître et élève, permet au maître d'étendre ses convictions artistiques auprès d'une jeune génération, mais également d'avoir contact avec cette nouvelle génération artistique. De ce fait, l'activité professorale permet au peintre d'étendre son réseau de connaissances auprès d'une jeune génération artistique locale. Probablement inspiré de la proximité qu'il a pu entretenir avec Matet, Marsal conserve, avec certains de ses élèves, une relation alimentée par de nombreux échanges épistolaires, comme vient en témoigner l'étude de la correspondance. Il est d'ailleurs des exemples où cette proximité entretenue avec d'anciens élèves a d'ailleurs pu permettre à Marsal d'obtenir quelques avantages. Il est cependant des cas dans lesquels la fidélité des élèves de Marsal n'est pas aussi notable. Dans la lettre que Catherine envoie à son époux et qui relate les délibérations du conseil pour la nomination au remplacement du poste occupé par Ernest Michel, l'épouse du peintre raconte une rencontre ayant eu lieu entre elle et Courtines. Dans ce que Catherine décrit comme un élan d'orgueil, le jeune peintre sort d'une visite aux membres du conseil en grand habit, les mains gantés, en affirmant sa certitude d'accéder au poste convoité[488]. Au cours de cette rencontre, Courtines contrarie l'épouse de Marsal en affirmant qu'il n'a jamais été l'élève de ce dernier[489]. S'observe alors combien la notion d'attachement

[484] (…) Edouard Marsal, l'artiste-peintre bien connu, vient de reprendre, à son domicile de la rue Terral, ses cours de peinture et de dessin à l'usage des jeunes filles. Un atelier spécial est réservé aux élèves (…). », *Ibid*.
[485] « Ma fille ayant désiré/ de joindre à quelques unes/ de ses amies (…)/, j'ai le regret/ de vous prier de ne pas/ compter sur elle cette/ année et de vouloir bien/ disposer de l'heure que/ vous lui consacriez. », BL-1.
[486] Dans sa lettre, Bazille évoque des documents de travail que Marsal a laissé à son domicile et qu'il lui renvoie par la poste, « Je vous renvoie par le/ porteur les modèles que/ vous aviez laissés chez moi (…). », *Ibid.*
[487] Nous conservons des témoignages d'anciens élèves que Marsal a visiblement demandé à ses élèves de remplir en 1922, et qui viennent témoigner de l'activité professorale du peintre dans les années précédant la première Guerre mondiale, mais qui témoignent également de la popularité du cours que propose le peintre. Archives Départementales de l'Hérault, 316J.
[488] « Courtines/ en grande tenu gibus sur la tête/ gands aux mains, il venait de/ faire des visites aux membres du/ conseil de la commission des baux/ Arts et du conseil municipal et/ autres. Il me dit qu'on faisait/ passer qu'il était sourd, mais/ que Mr Max était là pour/ entendre et qu'a eux deux ils/ remplirait les fonctions. », F-24.
[489] «(…) ce Mr Courtines avait depuis/ quelque temps une audace insolente/ jusqu'à me dire et devant Mr/ Cabanel même qu'il n'avait/ jamais été ton élève. », *Ibid*.

au maître formateur varie selon les artistes. Dans le cadre de l'analyse des rapports entre Marsal et ses élèves, les exemples tels que celui de Courtines, montrent une volonté active de se détacher de l'influence du maître, l'élève n'hésitant pas à user de mensonges devant des personnes aussi bien informées que peut l'être l'épouse même du peintre. Il est cependant d'autres cas où l'association avec Marsal est évoquée, sinon avec fierté, du moins avec une émotion affectueuse. Un exemple concret se dessine avec Eloy-Vincent dans le chapitre entier qu'il dédie à son ancien maître dans sa *Légende Natale*[490]. Cet ouvrage nous informe, non seulement des pratiques professorales de Marsal, mais aussi du type de relations qu'il entretient avec ses élèves. En effet, l'enseignement de Marsal y est qualifié de « peu sévère »[491]. Cette attitude lui attire l'affection de ses élèves, qui ne manquent pas de la lui témoigner à l'occasion[492]. L'image affable qui est proposée ici s'accorde avec celle que présente l'artiste dans ses autres engagements et peut expliquer la popularité de ses leçons, notamment auprès des jeunes filles, lorsqu'il tient, plus tard, atelier chez lui.

Ce que ces retours laissent également deviner, c'est que l'aisance sociale de Marsal fait de sa tâche de professeur une besogne appréciée, même si elle ne l'est pas inconditionnellement, comme ses démissions ont pu le prouver. L'enseignement peut d'ailleurs revêtir un caractère tout à fait intime pour Marsal, puisque le peintre enseigne à ses propres enfants. L'analyse de la carrière enseignante de Marsal démontre donc un véritable intérêt dans sa tâche, et un intérêt actif pour la tentative de conserver des liens avec au moins une partie des relations qui ont pu éclore dans ce contexte. Elle dénote aussi la nécessité pour lui de s'inscrire dans un cadre qui est celui de la tradition et de la filiation. C'est l'enseignement reçut par ses maîtres que Marsal met en avant pour défendre ses méthodes. A l'intérêt que Marsal porte à ses élèves, s'ajoute celui que le maître porte à une volonté de perpétuer ou d'établir un art d'essence montpelliéraine. Ainsi, l'intérêt porté par Marsal au poste de professeur ne dépend pas uniquement de la tentative de stabiliser sa situation financière, mais plutôt de toute une variété de facteurs complexes.

[490] ELOY-VINCENT Albert, *Le Légende Natale*, *op. cit.*, p.191-197.
[491] *Ibid.*
[492] L'étude d'une carte de vœux, adressé au peintre de la part de sa classe, conservée dans des collections privées vient appuyer ce fait.

3. Le financement privé :

3.1. Le portrait :

Le genre du portrait s'inscrit comme particulier dans le contexte d'une analyse de l'Œuvre de Marsal. L'importance de ce genre pictural dans la carrière du peintre a déjà pu être évoqué lors de notre étude, notamment lorsqu'il nous a été question de mesurer l'héritage des maîtres de Marsal sur sa pratique artistique. Le catalogue joint à cette étude et recessant les œuvres de l'artiste, tend à confirmer cette prédominance. Le portrait y représente alors environ 48% de l'ensemble de ses œuvres abouties[493]. Si le peintre voit sa production si souvent représentée par ce genre, c'est que le portrait est pratiqué avec régularité par le peintre tout au long de sa carrière, une constance qui lui permet d'acquérir une réputation solide en ce sens. L'artiste se trouve d'ailleurs distingué en ce registre dans les avis de la critique et du public local[494]. La réputation que se crée l'artiste autour de son talent de portraitiste, lui permet d'attirer une clientèle d'élite locale, désireuse d'immortaliser son image.

C'est avec un portrait, que le jeune Marsal se présente pour la première fois au public parisien, en proposant au Salon de la capitale un *Autoportrait* en 1868. C'est aussi un portrait qu'il envoie au public montpelliérain, alors qu'il est étudiant dans l'atelier de Matet, en 1864[495]. Enfin, c'est avec le *Portrait de Jules Pagézy*, maire de Montpellier, que Marsal fait part à ses concitoyens, en 1868, des progrès que lui ont permis d'obtenir ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Dans cette même ligne, le genre du portrait est celui que Marsal choisit majoritairement pour incarner sa pratique lors des expositions, notamment au Salon de Montpellier, mais aussi dans le cadre d'expositions temporaires au musée Fabre[496]. Une telle représentativité nous donne ainsi un indice sur le poids du portrait dans la carrière de Marsal, et sur la volonté propre de l'artiste à être perçu par son public comme un portraitiste de talent.

---

[493] Nous excluons dans ce calcul les études, esquisses, et croquis. Suit ensuite le genre du paysage avec 25,5%, la scène de genre avec 13%, puis les représentations historiques avec 8.5%, et enfin les natures mortes avec 4%.

[494] « Par plusieurs portraits qu'a exposés le maître montpelliérain, nul n'ignore qu'il est un portraitiste remarquable. », « Deux tableaux de Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 6 avril 1895, p.6., « (…) M. Marsal, le bon peintre montpelliérain, le maître incontesté du portrait, dont le pinceau ne connaît point la difficulté, parvient au résultat souhaité, quelle que soit la forme du sujet qu'il traite, quelle que soit la pose adoptée (…) », « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 14 septembre 1923, p.3.

[495] A cette occasion, la critique locale n'oublie d'ailleurs pas de noter sa filiation avec Matet, lui-même portraitiste reconnu, « Un tout jeune artiste, M. Marsal, vient d'exposer, au musée Fabre, un portrait qui mérite de sincères encouragements. (…) on voit que le jeune peintre a su mettre à profit les leçons de son maître, M. Matet, notre célèbre portraitiste (…). », « Chronique locale », *Le Messager du Midi*, 10 avril 1864, p.3.

[496] Nous approfondissons cette notion dans les sous-parties dédiées au Salon de Montpellier et au musée Fabre.

L'appréciation du genre du portrait par Marsal, peut s'étudier dans le cadre de sa filiation vis-à-vis de Matet. En effet, la question de l'héritage du maître sous-entend la reprise de ses activités, parmi lesquelles celles de portraitiste de la société mondaine de Montpellier. Si Marsal reprend la manière de son maître montpelliérain, une manière qui sied mieux au public local et dans un style moins pompeux et perçu comme plus authentique que celle de Cabanel, ce choix peut lui attirer certaines critiques. Les chroniqueurs peuvent dénoncer la perspective peu novatrice dont Marsal use dans la réalisation de ses portraits, et la façon toujours égale avec laquelle il les traite[497]. De même, se fier uniquement à l'héritage de Matet peut avoir une dimension limitante pour un artiste. De fait, Marsal sait étendre la gamme de son maître, notamment dans le cadre de la réalisation de portraits féminins et de jeunes personnes. Matet est connu de la critique montpelliéraine pour ses qualités particulières dans la proposition des portraits dont les modèles ont un âge avancé[498]. Cependant, ce dernier est également reconnu pour pêcher dans la facture de ses portraits de femmes, ou de jeunes sujets[499]. La raison donnée des difficultés que rencontre l'artiste dans ces compositions est son défaut dans la représentation de la fraîcheur du teint de ses modèles, une attente incontestable dans l'exercice de ces portraits.

Au début de sa carrière, Marsal rencontre également quelque embarras à rendre compte de l'éclat du teint de ses modèles, rendant ses portraits peu intéressants aux yeux de la critique[500]. En dépit de cela, l'artiste s'use avec régularité dans la réalisation de portraits de jeune femmes et d'enfants. C'est d'ailleurs un thème auquel il se consacre dès les années 1870, comme le démontrent les expositions qu'il propose au Salon de Montpellier[501]. Non seulement le peintre s'exerce dans ce champ, mais, en proposant ses portraits de jeunes femmes à l'exposition montpelliéraine, il exprime le désir de se présenter à la critique dans ce domaine. Similairement, Marsal propose également des envois de ce type au Salon parisien, notamment en 1882 où il présente un *Portrait de ma fillette*, dépeignant donc sa propre fille. Nous pouvons percevoir la véritable capacité de Marsal à capter la fraîcheur d'une expression enfantine au

[497] « Malheureusement toujours même jeu, même chanson, même procédé, et partant de là même succès. (…) bon dessin mais une facture un peu vieillotte et qui manque d'un je ne sais quoi (…). », « Le Salon Montpelliérain », *La Vie Montpelliéraine*, 26 juillet 1896, p.1.
[498] ALIBERT ANNE Françoise, *Charles Paulin François Matet : recherche sur sa vie et son œuvre*, *op. cit.*
[499] « Charles Matet, qui excellait dans le rendu des détails de visages à peau ridées. Nous en avons des exemples dans les portraits de cet artiste conservés au Musée Fabre, qui sont des chefs-d'œuvre, tandis que les portraits plus jeunes ou de femmes étaient inférieurs, à cause de la simplicité de chairs et de la fraîcheur du coloris. », « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine*, 1er mars 1896, p.6.
[500] « Ne quittons pas les portraits sans citer celui de M.R.F., de Marsal. Teint un peu terne mais exact. C'est un bon portrait auquel pourtant nous préférons celui de M. Baussan peint par M. Baussan lui-même. », « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 27 avril 1879, p.3.
[501] Dès 1873, Marsal expose une *Jeune ménagère*, l'année suivante, le peintre propose une *jeune maraîchère*, et une *récurreuse*. En 1875 le peintre propose un *Portrait de jeune fille*, suivie en 1877 du *Portrait de Mlle Caroline C.*, et en 1879 du *Portrait de Mlle A.D…*

travers de l'analyse de l'œuvre *Portrait de petite fille* (Fig.44). Ici, Marsal préserve la tendresse des chairs de la jeune fillette par son travail sur les lignes, en les traitant avec des courbes. Les parties du visage qui conservent le mieux cette expression juvénile, comme les yeux, l'arc sourcilier ou le contour de la mâchoire et des pommettes, sont celles qui usent le plus de ces lignes courbes. Celles qui utilisent plus d'angularité, comme les lignes du nez, présentent un aspect plus mature. Le traitement par la courbe est également utilisé pour les bras du modèle. Dans cette œuvre, l'artiste arrive aussi à rendre compte de l'éclat de la carnation de son jeune modèle, en employant des teintes rosées qui sont accentuées au niveau des joues de la petite fille. Ce visage à l'expression espiègle est cerclé par les lignes gracieuses que forment les lourdes boucles cendrées qui retombent sur ses épaules. Marsal met en valeur les volumes qui remplissent ce visage, au moyen d'un éclairage assez affirmé pour lui permettre de rendre compte de traits aussi délicats que ceux de l'enfant, mais assez diffus pour ne pas les corrompre avec la dureté d'ombrages trop obscurs.

L'étude sur la fraîcheur de la carnation est un exercice que Marsal a le loisir de pratiquer au travers de ses copies des œuvres de Jean-Baptiste Greuze conservées au musée Fabre, notamment *La jeune fille au panier* (Fig.45 et Fig.46). Dans son interprétation de l'œuvre de Greuze, Marsal modifie légèrement les proportions du visage du jeune modèle, faisant concilier la proposition originale du maître avec ses propres considérations réalistes, en rétrécissant les yeux, en allongeant le visage, et en ajoutant du relief au niveau du nez. Marsal utilise également une touche plus lisse que Greuze et propose des teintes plus obscures pour marquer ses ombrages, notamment au niveau des narines de la jeune fille. Si ce dernier procédé enlève de la délicatesse dans le traitement de la peau, qui apparaît par ce biais moins translucide, nous pouvons observer les efforts que produit l'artiste dans le rendu de la carnation de sa copie. La teinte rosée, accentuée sur les joues du modèle, constitue un point central de l'étude de l'œuvre. Aussi, en dépit de l'altération de caractères qui touchent à l'accentuation de la juvénilité du modèle, notamment la taille des yeux ou la rondeur du visage, Marsal arrive à préserver une partie de la sémillance qui émane de la composition.

Cette sémillance est supportée en large majorité par le personnage et est mise en valeur par l'opposition entre lui et l'austérité menaçante du ciel nuageux en arrière-plan, mais aussi par la correspondance qui est créée entre les fruits remplissant le panier et le portrait de la jeune fille. Ce procédé s'effectue au travers de la forme pleine et arrondie du fruit, qui se compare à celle du visage du modèle. Celui-ci est également observable par la correspondance des touches de blanc, qui suggèrent la surface lisse et brillante de la peau qui encapsule la pulpe du fruit, avec celles utilisées pour rebondir les lèvres et éclairer le regard de son modèle. Enfin nous

trouvons une correspondance entre la teinte incarnat qui réhausse le coloris des chairs du modèle, avec la couleur des fruits. Marsal reprend l'idée d'une connexion entre les fruits et la carnation d'un personnage dans son œuvre *La cueilleuse de cerises* (Fig.47). Dans cette œuvre, l'artiste propose une claire correspondance entre la couleur intense de la chair des cerises que son jeune modèle s'amuse à accrocher à ses oreilles, et le fard qui colore ses joues. Marsal ajoute ici une difficulté, reposant dans le fait qu'il tente ici de rendre compte de l'éclat de la jeune fille dans un environnement obscur qui ne favorise pas un tel effet. Le peintre ne se limite pas à relier la carnation de son modèle aux simples cerises ici, puisqu'il l'étend aux fleurs dans le panier, mais aussi à ses accessoires. S'observe ainsi une utilisation du rouge, dans la représentation du nœud habillant les cheveux de son modèle.

Le même procédé se retrouve dans le *Portrait d'une petite* fille, précédemment évoqué. Grâce à cette technique, le peintre préserve une véritable harmonie dans la palette de sa toile. Cet effet est obtenu grâce à une tonalité de couleurs froides qui font écho à la fraîcheur de la jeunesse déjà évoquée, mais aussi à des rapports entre les différents éléments du tableau. De telles correspondances s'observent entre la couleur blanche de la robe agrémentée de rubans rose, et la carnation du jeune modèle. Une liaison est établie entre la couleur du regard et celle que Marsal utilise pour traiter le fond de sa composition. Ici, se dessine même un rapport entre la couleur de la chevelure de la jeune fille et la signature de l'artiste. La correspondance entre la couleur des yeux du modèle et celle du fond se retrouve régulièrement à l'œuvre dans les portraits que réalise Marsal[502]. Une autre technique dont l'artiste aime user dans son traitement des fonds, est celui de l'ajout d'une draperie verte. Cet usage que la critique ne trouve pas toujours matière à louer[503], permet cependant de faire ressortir les teintes rosées de la carnation de ses modèles, en jouant sur les effets de complémentarités entre ces dernières et le vert de la draperie.

Le *Portrait d'une petite fille*, nous permet également d'observer combien l'usage d'un fond obscur donne le loisir au peintre de mieux faire ressortir une figure peinte dans des tonalités claires. L'utilisation du fond obscur est un procédé qui se retrouve dans l'œuvre de Greuze, mais il ne remporte pas la majorité des suffrages lorsqu'il s'agit de la critique qui sait, au besoin, reprocher à l'artiste une austérité trop inadaptée à un personnage si jeune[504]. Si cette

[502] Nous avons étudié ce point dans une précédente étude, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal, Le portrait*, *op. cit.*, p.26.
[503] « (…) nous ne serions pas fâchés de savoir dans quel intérieur même de sixième ordre, à moins que ce ne soit dans la boutique d'un perruquier de village, M. Marsal a vu des rideaux d'un vert aussi odieux que celui qu'il a peint derrière M***. », « La Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 28 mai 1875, p.2.
[504] Le chroniqueur du *Messager du Midi*, se plait par exemple du fait que Marsal utilise un fond si austère dans le portrait que l'artiste réalise de sa fillette, et propose à l'exposition de 1881, « Mais pourquoi M. Marsal a-t-il placé

austérité ne ressort pas avec évidence sur une œuvre telle que le *Portrait d'une petite fille*, elle est largement perceptible dans son *Portrait d'un petit garçon* (Fig.48). Dans cette œuvre, l'austérité de la mise du garçonnet vient faire écho à celle du fond sur lequel le place le peintre. La rigidité du costume et sa couleur sombre, s'opposent à la légèreté de la robe de mousseline, aux volants de dentelle et aux rehauts de satin rose du portrait précédent. Ici, si Marsal retranscrit la juvénilité, c'est uniquement au moyen de la réalisation du portrait, puisque rien dans l'environnement de la toile ne vient la suggérer. La figure pâle du jeune garçon ressort avec netteté du reste de la composition. Marsal utilise, ici encore, des gradations de couleurs rosées pour signifier un afflux sanguin rafraîchissant le teint du garçon. L'artiste use, par la même occasion, d'un dessin composé de lignes courbes et d'ombrages traités avec des transitions douces, pour signifier l'absence de sécheresse dans les traits de ce jeune visage.

Cette volonté de la part de l'artiste de détacher la figure de son environnement se retrouve dans son *Portrait de jeune femme au bouquet de violettes* (Fig.49). Dans cette œuvre, Marsal inverse l'effet en proposant un fond de tonalité claire qui met en valeur le modèle, vêtu de noir. Les boucles sombres qui encadrent le visage de la jeune fille, permettent d'accentuer ce résultat. Dans cette toile, l'artiste s'amuse également de la complémentarité de la couleur mordorée du fond, qui est ici encore du rappel du regard noisette du modèle, avec celle du bouquet de violettes piqué à la poitrine de la jeune femme. L'artiste propose également un rappel floral dans les motifs apparaissant dans le fond de la composition. Cette dernière observation permet de signifier la diversité que Marsal peut apporter à ses arrière-plans. L'artiste propose tant des motifs organiques, que des draperies, comme dans le *Portrait d'une petite fille*, ou des fonds en monochrome, comme le présente le *Portrait du petit garçon*. A ceux-ci s'ajoutent des fonds peluchés, qui texturisent la monochromie des fonds neutres[505], des fonds paysagers[506] ou encore des fonds représentant un intérieur. Les possibilités que propose la multiplication des fonds sont l'un des éléments qui illustrent la diversité du portrait en tant que genre pictural. Si les arrière-plans neutres sont majoritaires dans les propositions de Marsal, ses portraits peuvent proposer des environnements bien plus élaborés, accompagnant des modèles dont la posture relève d'une mise en scène d'une égale complexité. C'est un effet qui s'observe dans l'œuvre *La Cueilleuse*

cette jolie fillette sur un fond si sévère, nous allions dire si noir, dans toutes ses parties ? Un peu de gaité dans ce milieu où pose la jeune personne n'aurait pas nui à l'effet de la peinture (…). », « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1881, p.3.

[505] « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 14 septembre 1923, p.3.

[506] « Il est debout en grande tenue (…) sur un fond de ciel orageux. », « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine*, 1er mars 1896, p.6.

de cerises, ou dans la *Dona Marioun* (Fig.50) et qui tend à brouiller dans ces œuvres la limite entre le portrait et la scène de genre.

Cette complexité de mise en scène se retrouve dans les portraits de personnages en habits officiels en uniforme que réalise Marsal. Ce travail s'observe sur la posture et sur les détails dans l'habillement du *Portrait de Pagézy* (Fig.51), ou même dans le *Portrait du Cardinal de Cabrières* (Fig.52), mais cette complexité se retrouve également dans le *Portrait du magistrat Emile Cauvet* (Fig.53). Sur cette toile, Marsal présente son modèle dans une attitude comparable à celles observable sur les deux portraits précédemment cités. Nous retrouvons d'ailleurs une citation du *Portrait de Jules Pagézy d'après Matet* (Fig.54) dans la posture qu'adopte le modèle, le bras droit accoudé sur la tablette à son côté. Marsal décide cependant de rectifier l'axe des épaules et celui du bras gauche, lui permettant ainsi d'ouvrir la carrure du magistrat, afin de l'inscrire dans une pyramide qui stabilise sa posture et qui amplifie sa silhouette. Pour soutenir cet effet, Marsal se sert de la retombée de l'habit qui pare son modèle, selon un procédé que nous observons similairement sur le *Portrait du Cardinal de Cabrières*. Dans les deux cas, Marsal arrive à conférer une impression de puissance physique et de vigueur, qui vient contrebalancer l'affaiblissement que peut suggérer leur âge avancé. Ce dernier portrait reprend également au *Portrait d'Emile Cauvet* l'artifice du livre entrouvert dont la page est marquée par l'index du lecteur, offrant à la composition une impression générale d'instantanéité.

Le travail sur la posture du modèle n'est pas le seul élément qui complexifie la proposition de Marsal ici. En effet, l'habillement du modèle y contribue largement. Le chatoiement du rouge du manteau répond au vert des draperies en arrière-plan qui lui est complémentaire et permet d'accentuer son éclat. Marsal prend également soin de détailler son travail sur les différentes textures qui habillent son modèle, afin de différencier les reflets assourdis du velours des draperies en arrière-plan, des ondoiement irréguliers de la soie moirée de la robe du magistrat, ou du toucher duveteux de la doublure d'hermine à son encolure. Marsal montre ici une véritable maîtrise dans le rendu des étoffes, que le peintre a pu affuter au fil des nombreux portraits d'universitaires que le peintre réalise entre 1885 et 1918. Ces portraits d'apparat, destinés à être exposés dans les salles des actes de l'Université de Montpellier, sont exécutés sur commande et aux frais des universitaires ou de leur famille au moment de leur disparition[507]. Des occurrences d'œuvres réalisées en double exemplaire induisent la volonté de la part des

[507] DULIEU Louis, *La médecine à Montpellier*, T. V, De 1870 à 1920, *op. cit.*, p.155.

familles de conserver l'une des œuvres pour faire don de la seconde à l'Université, selon la tradition[508].

Les portraits d'universitaires représentent un *corpus* relativement uniforme dans la production de Marsal. Pour leur majorité, ces portraits reprennent une formule simple, présentant le sujet sur un fond neutre dans son habit officiel, adoptant un cadrage qui se concentre sur la partie supérieure du corps. Le plus souvent, en dehors de la tenue de l'universitaire, aucun accessoire n'apparait sur la composition. Cet uniforme se compose invariablement d'une robe noire, d'un col jabot plissé et d'une toge correspondant à la couleur de la discipline pratiquée par le professeur. L'étude des portraits de Jules Planchon (1823-1888) (Fig.55 et Fig.56) illustre les différences que nous pouvons trouver dans ce domaine. Planchon étant à la fois docteur en sciences appliquées et en médecine[509], le professeur peut porter les couleurs associées à ces deux disciplines. Ces couleurs sont l'amarante pour les sciences expérimentales, comme représenté sur le portrait conservé à la Faculté de médecine, et le cramoisi pour la médecine, comme représenté sur le portrait conservé à la Faculté de Pharmacie. La comparaison entre les deux toiles laisse également apercevoir la différence entre l'habit de cérémonie universitaire, observable sur la version de la Faculté de médecine, et le petit habit universitaire, sur l'autre version. L'habit de cérémonie permet d'évoquer ici une particularité régionale dans le port du camail qui recouvre les épaules des professeurs et qui est un héritage de la contre-révolution à Montpellier[510].

Ce que rappelle essentiellement cette dernière observation, c'est le fait que ces figures d'universitaires font partie de l'histoire montpelliéraine à titre collectif, en alimentant l'institution ancestrale que représente l'Université de Montpellier, mais aussi à titre personnel, au travers de leurs gloires propres. A cet égard, Planchon, héro de la lutte contre le phylloxéra[511],

---

[508] Nous pouvons observer deux occurrences de ces doubles exemplaires dans le catalogue d'œuvres joint à cette étude, le premier est le *Portrait du professeur François Dumas*, le second est le *Portrait du professeur François Gay*.

[509] PESCHOT Bernard, « Planchon et la lutte contre le phylloxéra », AMALVY Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.494.

[510] Le camail fait partie de la tenue portée par les universitaires sous l'Ancien Régime. Pendant la période révolutionnaire, les Universités françaises sont abolies, mais les professeurs de l'Université de Montpellier continuent à exercer de manière clandestine et bénévole. En 1794, ces cours retrouvent un cadre légal. Le rétablissement des Université sous l'Empire, et leur réorganisation change les conventions vestimentaires pour les universitaires. Montpellier, se considérant comme seule Université n'ayant pas connu de rupture pendant la période révolutionnaire, décide de conserver l'ancienne convention, faisant de l'habit des universitaires montpelliérains le seul à toujours agrémenter de cet accessoire sa tenue, PAGES André, « Patrimoine et tradition vestimentaire de notre école », *Rabelais, Revue de la Faculté de médecine de Montpellier et Nîmes*¸ Vol. 2, 2005, p.3.

[511] Planchon est le scientifique ayant reconnu et nommé le puceron à l'origine de la maladie, c'est également lui qui fait la promotion des greffes sur les plans de vigne américaine résistants au parasite, LACAVE Michel, Pech Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVY Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.371.

à qui la ville dédie un monument (Fig.57)[512], représente un exemple parlant de cet aspect. C'est d'ailleurs une notion qui se révèle au travers des médailles qui se révèlent sur la poitrine du savant. La croix d'officier de la légion d'honneur qui s'étale au côté de la croix de l'ordre de la couronne d'Italie, vient signaler la dignité nationale et même internationale de la reconnaissance du scientifique. Les médailles font partie des rares accessoires complétant le costume des universitaires. Si peu de poitrines se trouvent aussi décorées que celle de Paul Delmas (1880-1962) (Fig.58), il arrive régulièrement de trouver une ou deux récompenses épinglées à l'habit des modèles de ces portraits.

Marsal peint le célèbre professeur Delmas en 1928, alors même que le docteur vient de présenter son procédé de rachianesthésie qui fait partie des nombreuses découvertes améliorant les pratiques d'obstétrique à l'origine desquelles se trouve le docteur. Ce sont ces découvertes qui lui permettent de jouir de l'incroyable gloire qui rechampit sa poitrine sur son portrait[513]. Le portrait de Delmas se trouve lourdement accessoirisé, en comparaison des autres portraits d'universitaires, non seulement au travers de la collection de récompenses, mais aussi dans sa mise en scène générale. Marsal place son sujet devant une bibliothèque à la cimaise de marbre, à demi dissimulée derrière une draperie. La tablette, usuellement placée à l'arrière du modèle, est ici positionnée en devant, agissant comme un repoussoir travaillant en conjonction avec la tête du chien au premier plan. Sur la tablette, sont disposés de manière éparse divers papiers et livres dont se sert vraisemblablement le chercheur pour ses études en cours. Marsal use une nouvelle fois du procédé de l'index pris dans les pages du livre et encombre la seconde main du docteur de son mortier et d'un épais cigare glissé entre ses doigts. Cette œuvre apparaît donc comme particulièrement congestionnée, surtout quand elle est comparée aux précédents portraits d'universitaires.

Un tel écart dans le vocabulaire pictural, est dû au fait que cette toile ne soit pas réalisée à l'intention de l'Université. En effet, cette toile est peinte en 1928, 33 ans avant le décès du professeur et ne se destine pas à faire partie des collections publiques. Ainsi, se retrouve une forme d'originalité, dans la profusion des éléments qui la composent et qui est encore alourdie par l'inscription au haut de l'espace pictural, ainsi que de la pastille d'un sceau et d'un écusson. L'excentricité de cet environnement semble d'ailleurs imprimer un léger sourire dans l'expression du docteur. Un autre fait notable au sujet de cette toile, est la manière qui est

[512] Nous proposons ici un dessin de la plume de Marsal illustrant le monument et publié dans la presse montpelliéraine à l'occasion de l'inauguration, *La Vie Montpelliéraine*, 15 décembre, 1894, p.1.
[513] DELMAS Jean, « DELMAS Paul André François Marie », *Comité des travaux historiques et scientifiques* [en ligne], 2014, consulté le 10/05/2024, < https://cths.fr/an/savant.php?id=120103#>.

employée pour son traitement. En effet, le peintre traite les volumes de celle-ci, avec très peu de reliefs, en en réduisant ainsi la profondeur. La tête du chien au premier plan vient accentuer un effet qui donne presque une sensation de collage dans la superposition des plans. Les différents plans peinent à fonctionner les uns avec les autres, la perspective du modèle ne suit pas celle de la tablette placée devant lui. Les draperies et la bibliothèque manquent de relief, donnant l'effet d'un décor factice.

Il est difficile de savoir si les caractères que nous notons ici, sur la dernière œuvre connue de Marsal, proviennent du fait qu'elle n'ait pas été menée à sa fin[514]. Cet élément expliquerait les défauts de relief. Cependant la facture observée ici pourrait être due à une demande de la part du commanditaire, ou encore à un prolongement dans l'étude de Marsal de sa manière artistique. Dans toutes les situations, il est un élément dans la composition qui montre que l'étiolement du talent du peintre n'est pas à l'origine de son changement de manière, c'est le visage de son modèle. En effet, Marsal arrive à retranscrire avec son acuité coutumière les détails de la physionomie du professeur, s'affairant à représenter avec précision les rides qui sillonnent le front du modèle, l'irrégularité de son crâne se dévoilant derrière la transparence d'une ligne capillaire qui l'abandonne progressivement, la profondeur des replis nasogéniens, ou encore les reflets cuivrés d'une barbe dense et taillée avec soin.

Ainsi, le fait que cette œuvre présente une facture différente des autres portraits d'universitaires se manifeste aussi au travers de l'expressivité du personnage que représente Marsal. En effet, les portraits d'universitaires présentent une particularité, en ce qu'ils sont réalisés après le décès des modèles. L'observation de ces toiles laisse apparaître une différence dans le traitement des détails de ces physionomies, des détails que Marsal affectionne pourtant à représenter avec vérité, mais qui, dans les œuvres dont il est question ici, s'effacent sous le pinceau de l'artiste. Des œuvres telles que le *Portrait de Léon Dumas* (Fig.59), si elles retiennent les lignes principales du visage, présentent une facture lisse qui en supprime les particularités discrètes comme les rides d'expression sur le front ou les irrégularités de teint qui sont caractéristiques à chaque modèle. Ici la carnation est traitée de manière lisse et uniforme, la couleur sert essentiellement à la définition des volumes du visage. La touche du peintre disparaît presque entièrement dans cette finition sourde, rappelant les portraits que Marsal se plaisait à réaliser lorsqu'il se trouvait sous l'égide de son maître parisien. Cette facture lisse et idéalisée peut être due à la stature officielle de ces portraits. Cependant, cette observation se trouve tempérée au vu de la facture que propose Marsal du *Portrait du Cardinal de Cabrières*

[514] Etant donné que l'œuvre est signée et datée de l'année précédant la disparition du maître, une telle interruption serait volontaire de la part soit du commanditaire, soit du peintre.

ou du *Portrait d'Emile Cauvet*, qui sont tous deux des portraits de détail. Dans ces derniers, l'artiste n'hésite pas à représenter les sinuosités de la physionomie âgée de ses modèles. De même, l'observation des copies des portraits d'universitaires destinées aux familles des disparus, et donc aux individus qui peuvent le mieux apprécier le caractère précis d'une représentation réaliste et expressive de leur proche disparu, ne démontre en aucune façon une forme d'idéalisation atténuée (Fig.60 et Fig.61).

Dans l'étude des portraits d'universitaires, s'observe également une utilisation régulière du trois-quarts. La représentation du profil ou du trois-quarts, ici, permet d'accentuer le rôle de la ligne dans la caractérisation du personnage. Le visage présenté de face gomme les lignes de la physionomie et tend à rendre l'exercice de représentation plus complexe, plus subtilement lié au traitement de la couleur. De la même manière, nous remarquons un travail sur l'exposition lumineuse de certaines œuvres qui donne lieu à des ombrages violents et à des contrastes peu naturels. C'est par exemple une caractéristique qui se dévoile sur le *Portrait de François Gay* (Fig.62 et Fig. 63), dont le regard est durci par cet effet et que Marsal décide d'atténuer sur la copie qu'il destine à la famille du professeur. Toutes les indications relevées ici, confirment le fait que les portraits d'universitaires sont réalisés d'après des photographies. Effectivement, le fait que ces toiles soient peintes après la mort des modèles qu'elles représentent, ajouté au fait qu'elles proposent des spécificités qui rappellent celles des prises photographiques, comme une posture qui accentue le rôle des lignes dans un rendu final et qui réduit le rôle des effets de couleurs, ou encore des contrastes marqués suggérant des défauts d'exposition, trahissent des imprécisions dues à une telle méthodologie de travail.

De la même manière, l'effacement des détails et des imperfections, dans la variété du teint de ses modèles est dû au fait que ces caractères se dissolvent dans l'œil de l'objectif, donnant des rendus plus uniformes. Les portraits d'universitaires reposent essentiellement sur ce que les photographies rendent avec le plus de facilité : les reliefs. C'est en cela que les physionomies qui en présentent peu, comme celle du professeur Gay, proposent un exercice particulièrement laborieux, quand d'autres, comme celle du professeur Sabatier (1834-1910) (Fig.64), se modèlent avec plus d'aisance. C'est l'expérience de Marsal qui fait ensuite ses preuves, lui permettant d'improviser dans l'exercice de l'ajout des couleurs sur ces figures grises. Le plus souvent, cela se traduit par une uniformité du grain de peau, proposé dans une teinte incarnat[515].

[515] A ce sujet, il nous faut relever ici combien la facture très lisse du *Portrait de petit garçon* que nous avons évoqué plus haut, rappelle celle des portraits d'universitaires. Ici, le peintre propose une physionomie sans expression lisible, sans relief, d'une grande austérité, en dépit de l'âge de l'enfant. Cette observation peut ainsi laisser penser ici à la réalisation d'un portrait après le décès du modèle.

Des exceptions notables se démarquent néanmoins, comme celle que nous pouvons percevoir dans le traitement du *Portrait du doyen Sabatier*. Ici, le peintre effectue un travail plus poussé dans le rendu de la carnation de son sujet, lui offrant une expressivité notable. Ce qu'il faut soulever ici, c'est la possibilité que Marsal ait eu des contacts répétés avec le doyen de son vivant[516], lui offrant ainsi le loisir d'ajouter à l'aide du support photographique, celle de sa propre mémoire du modèle. En outre, certains des portraits d'universitaires signés par Marsal sont des copies réalisées à partir de portraits préexistants, c'est le cas des portraits de Planchon, qui sont en réalité des copies d'une œuvre composée par le peintre Jean-Pierre Montseret (1813-1888). Ici, le peintre se sert donc du travail précédemment effectué par son confrère, remplaçant le support photographique par celui de la peinture.

Il est certaines compositions qui laissent facilement deviner la pièce photographique originale à partir de laquelle le peintre a pu travailler. C'est le cas du *Portrait de Calixte Cavalier* (Fig.65 et Fig.66). Ici, le peintre reprend la pose de la photographie, en resserrant le cadrage et en habillant le scientifique de son uniforme universitaire. L'étude de la physionomie du modèle permet d'observer les modifications que le peintre apporte dans les traits de celui-ci. Marsal ouvre le regard du professeur, corrigeant l'aspect tombant de sa forme naturelle. Une telle pratique nous montre l'avantage que représente pour un commanditaire la réalisation d'un portrait peint, à une époque où le portrait photographique se diffuse largement. En dépit des procédés de retouches qui sont déjà praticables pour changer l'aspect des physionomies sur les tirages finaux[517], la photographie ne permet pas un remodelage aussi subtil que la peinture, ce dernier caractère se révélant tout à fait essentiel.

L'apparition de la photographie, au XIXème ne freine pas le formidable essor dont jouit alors le portrait peint. Si le médium photographique se popularise largement dans la seconde partie du siècle, celui-ci peine à rivaliser avec les avantages de la peinture et en fait plutôt une option destinée à une population plus précaire ou bien un complément à l'acquisition d'un portrait peint. La large libéralisation du marché de l'art, en conjonction avec la solidification de la classe moyenne, permet également aux peintres portraitistes de bénéficier d'un plus large public, contribuant à développer le genre[518]. La photographie propose plusieurs avantages face au portrait peint, elle est à la fois plus simple de réalisation et permet également une plus libre

[516] Une lettre de Jean-Henri Castelnau nous informe du fait que le doyen Sabatier soit un ami à lui. Par ce lien, Marsal aurait donc pu le côtoyer occasionnellement. La lettre ajoute, par ailleurs, que Sabatier est un ami des félibres, ce qui peut également laisser envisager le fait que Marsal ait pu croiser le doyen au travers de ses engagements félibres, « (…) M. le Doyen/ Sabatier qui est un ami à/ moi et un ami des Félibres. », CJH-20.
[517] LEROY-LEMONIER Clémentine, « La photopeinture en quête de définition (1860-1900) », *Photographica*, Vol.6, 2023, p.198-219.
[518] BERCEGOL Fabienne, « Le « siècle des portraits » », *Romantisme*, Vol.176, 2007, p. 5-14.

circulation de ses produits[519]. Les avantages du portrait peint sur la photographie, tournent en premier lieu autour du prestige que représente la possession d'une telle pièce dont le caractère artistique est reconnu, par rapport à la banalité de la détention d'une photographie, à laquelle l'on ne veut alors reconnaître qu'un caractère technique[520]. La reconnaissance du caractère artistique de l'œuvre doit être prise en compte, puisqu'elle touche directement à la réputation de l'artiste qui en est l'auteur. En effet, la volonté de posséder une œuvre d'art, au-delà de celle de détenir une image de soi, peut rendre le commanditaire sensible à cette réputation. Ainsi, se faire représenter, non pas par un portraitiste inconnu, mais par un portraitiste réputé, induit une forme de prestige accru. De cette manière, pour pouvoir attirer des commandes plus nombreuses, mais aussi plus prestigieuses, un peintre se doit de soigner sa réputation à cet égard.

Un autre avantage que présente le portrait peint sur la photographie est la couleur. Pour répondre à cette problématique, le siècle voit de nombreuses techniques de photopeinture se développer, comme le présente Clémentine Leroy-Monnier dans son étude[521]. Une correspondance avec le notaire Charles Cavallier, laisse d'ailleurs sous-entendre le fait que Marsal ait, lui-même, pu pratiquer la colorisation de portraits photographiés[522]. Ces techniques rencontrent néanmoins des difficultés qui limitent leur efficacité et ne leur permettent pas de rivaliser avec la palette des artistes. De la même manière, la photographie se voit reproché son mimétisme, paradoxalement, presque aveugle de la réalité[523]. L'un des arguments majeurs se plaçant à l'encontre du portrait photographique est sa dimension désincarnée. Ce dernier effet est accentué par l'absence de couleur, mais c'est surtout un manque d'intentionnalité dans le modelage des traits qui pèche à cet égard. Cette intentionnalité se définit par toutes les caractéristiques jusqu'alors relevées dans les portraits que peint Marsal. Le soin que l'artiste apporte aux détails de la représentation des imperfections, même discrètes, sur la peau d'un

[519] La correspondance fait cas de cette facilitation de la circulation des portraits, il y est souvent sujet de photographies, notamment d'enfants, envoyées aux différents membres de la famille, ou autres amis éloignés. Citons ici : « Notre désir de/ vous voir est toujours le/ même vous savez ? Aussi/ en attendant l'accomplisse/ ment de ce plaisir, vous/ devez nous envoyer votre/ photo. », MS-1 ; « Je joints les photographies, pour Ma-/ thilde, que je remercie infiniment de/ la bonne hospitalité qu'elle te donne (…). », F-8 ; « Comment eugène touve t'il ton fils,/ ainsi que sa famille. Je vais en faire/ part à Madame bilio aussi, du portrait/ de cocôt et du mien. Jaurai les autres/ demain samedi. elle sera étonne de le/ voir si beau notre petit fernand (…). », F-2.

[520] WICKY Érika, « Le portrait photographique : des « trivialités du visage » à la « ressemblance intime » », *Romantisme*, Vol.176, 2007, p. 36-46.

[521] LEROY-LEMONIER Clémentine, « La photopeinture en quête de définition (1860-1900) », *op. cit.* p.198-219.

[522] « Faites moi le plaisir/ de m'apporter sans faute/ Vendredi soir 13 Juillet courant,/ à l'heure ordinaire, mon écusson/ et mon portrait colorié, ainsi/ que les deux épreuves photographiques/ que vous m'avez promis de coller/ sur papier. », CC-3.

[523] WICKY Érika, « Le portrait photographique : des « trivialités du visage » à la « ressemblance intime » », *op. cit*., p. 36-46.

personnage et qui lui rendent sa vivacité originale, fait partie de cette démarche d'authenticité. Cette précaution dans son étude des physionomies est d'ailleurs louée dans la presse locale, qui sait reconnaître leur intention volontaire[524]. Ce que la critique demande à Marsal et à ses confrères, c'est la réalisation de portraits vivaces, dans lesquels un souffle d'énergie puisse pulser. Il n'est pas simplement demandé aux peintres de composer leurs figures à partir de connaissances anatomiques, posant chair sur os, il leur est demandé de représenter ce qui anime ces chairs, la palpitation du sang sous la peau[525].

Ainsi, en venant se confronter au nouveau genre photographique, la peinture de portrait doit se réinventer et perfectionner ses propositions. Cette confrontation sert largement l'avantage du portrait peint, dans la mesure où elle l'ennoblit, non seulement par effet de comparaison, mais aussi au travers des attentes plus exigeantes qui se dessinent à son égard. Le portrait peint ne doit pas seulement représenter l'extériorité du modèle, il doit maintenant aussi en représenter le caractère. Le *Portrait de M. Bertin*, peint par Ingres en 1832 (Fig.67), popularise dans le siècle cette notion d'intériorité transposée à l'attitude physique d'un modèle. L'admiration de Marsal pour le maître participe certainement à l'influence qu'il a reçu dans sa formation. Cette rhétorique suppose un éloignement de l'idéal romantique et un effacement de la figure du peintre dans l'œuvre, qui doit se faire au profit de celle du modèle. Dans la conceptualisation du portrait que nous définissons ici, le peintre se manifeste par son talent à disparaître derrière sa création. Cette proposition, lorsque comparée avec celle du Romantisme, peut de manière compréhensible rencontrer du succès dans l'esprit d'un peintre en soucis de préserver sa sensibilité religieuse. Dans cette rhétorique, le créateur ne défie pas la création divine, mais se contente de lui être aussi fidèle que possible, car c'est par ce moyen que l'artiste peut s'en approcher. Par ailleurs, le XIXème se confronte à l'essor de disciplines pseudo-scientifiques telles que la physiognomonie et la phrénologie, qui attribuent des liens directs entre les dispositions mentales ou morales des individus et leur apparence physique. Ces disciplines qui, comme le démontre Marie-France Agnoletti dans son ouvrage *La perception des personnes*, ont un large impact sur le monde culturel, participent à la diffusion d'un discours imposant aux peintres une norme nouvelle dans la composition de leurs portraits[526]. Dans un monde où l'apparence physique laisserait nécessairement filtrer aux regards de tous une partie

[524] « Le portrait de M. R.F…, de M. Edouard Marsal, est vigoureusement accentué, avec quelques imperfections voulues. », « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 13 mai 1879, p.3.
[525] « Mais (…) l'artiste se fût davantage approché de la réalité, si, (…) il se fut appliqué à rendre la véritable couleur de chair, tant pour la tête que pour les mains, en employant des tons beaucoup plus chauds, qui eussent mieux accusé la circulation du sang. », « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 11 novembre, 1894, p.6.
[526] AGNOLETTI Marie-France, *La perception des personnes. Psychologie des premières rencontres*, Dunod, Paris, 2017, p. 5-20.

de la personnalité du sujet, un portrait qui n'exprimerait pas cette intériorité serait un portrait manquant d'authenticité, ou révèlerait, aux yeux de tous, la superficialité d'esprit du commanditaire.

De ce fait, le besoin d'authenticité doit s'exprimer au travers de la ressemblance physique avec le modèle original. La qualité d'une œuvre est d'ailleurs observée par la critique au travers de l'efficacité de cette ressemblance[527]. Cette nécessité, peut s'avérer à double tranchant, dans la mesure où un défaut de physionomie contribue parfois à gâter la composition. C'est ce que démontre une critique de *La République*, relevant le manque d'éclat du teint du modèle d'un portrait exposé par Marsal, tout en concédant son bien-fondé[528]. Si la ressemblance avec le sujet original reste un caractère nécessaire à la complaisance de la critique montpelliéraine dans l'appréciation d'un portrait, elle n'induit pas la disparition totale d'une part d'idéalisation parcimonieuse, comme nous avons déjà pu l'observer au sujet du *Portrait de Calixte Cavalier*. Ici, Marsal peut se fier à l'enseignement de Taine, qui laisse aux peintres la liberté de modifier l'aspect physique de la nature dans leurs représentations pour la rendre avec plus de vérité[529]. Le peintre peut se décharger de l'absolutisme de la ressemblance en raison d'une demande particulière d'un commanditaire. Nous trouvons une illustration d'un tel évènement dans la correspondance familiale de Marsal, dans laquelle une lettre de son épouse lui préconise de rajeunir le modèle de l'un de ses portraits, sur la demande de ce dernier[530].

L'authenticité des portraits de Marsal dépend également des conditions de travail qui sont mises à disposition du peintre. En effet, lorsque le peintre ne peut travailler qu'à partir de photographies, la vivacité générale de l'expression en souffre, un fait que la chronique montpelliéraine ne manque d'ailleurs pas de critiquer[531]. Essayer de capturer l'expressivité d'une figure d'après la photographie représente un véritable défi que Marsal préfère éviter, lorsque cela lui est possible. Le peintre arrive à se départir de cette contrainte, en imposant des séances de pose à ses clients, comme en témoigne la correspondance[532]. Pour autant, il ne

[527] « Ses deux portraits de Mlle A.D. ont été moins bien accueillis du public, et malgré leur exécution extrêmement soignée, ont soulevé au point de vue de la ressemblance de nombreuses critiques dont je ne puis me faire juge. », *Le Messager du Midi*, 13 mai 1879, p.3.
[528] « Ne quittons pas les portraits sans citer celui de M.R.F., de Marsal. Teint un peu terne mais exact. C'est un bon portrait auquel pourtant nous préférons celui de M. Baussan peint par M. Baussan lui-même. », « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 27 avril 1879, p.3.
[529] TAINE Hippolyte, *Philosophie de l'art*, *op. cit.*, p.52.
[530]« (…) il a vu Monsieur/ Azais qui lui a dit que tu le faisait/ trop vieux et Monsieur Laforgue/ fini en disant que tu le rajeunisse/ puisque sa lui fait plaisir. », F-4.
[531] « On reconnait dans cette œuvre le talent de M. Marsal ; mais on sent qu'ici l'artiste n'avait pas tous les moyens nécessaires pour produire une œuvre avec les qualités qui lui sont propres et dont il nous a donné souvent l'occasion de louer le mérite et la vérité. », « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine*, 2 juin 1895, p.6.
[532] « Je me propose de venir à/ Montpellier dans la première/ quinzaine du mois prochain ;/ s'il était nécessaire que je/ pose une fois devant vous je/ me tiendrai à votre entière/ disposition. », NI-6.

néglige pas l'usage du médium photographique dont il se sert régulièrement, en donnant des préconisations à ses modèles, pour qu'ils lui fournissent des photographies qui répondent à des demandes précises[533]. Ainsi, si le peintre continue de travailler à partir de la photographie, il mêle la praticité de cette dernière à l'authenticité de la rencontre réelle avec le modèle. Ces séances peuvent se dérouler à l'atelier du peintre, ou bien directement au domicile du commanditaire. Cette dernière option favorise une meilleure harmonisation de la pose du personnage dans son environnement, un élément essentiel dans la prise en compte de la réussite d'un portrait[534]. Ces séances à domicile sont largement facilitées par les progrès techniques permettant une meilleure transportabilité du matériel de peintre et dont on reconnaît souvent le rôle dans l'explosion de la popularité de la peinture en plein air. Si les séances de pose peuvent se montrer chronophages et incommodantes pour les commanditaires, elles peuvent également l'être pour le peintre, car il est attendu de lui de se rendre disponible auprès de ses commanditaires les plus occupés à toute heure, et parfois à la dernière heure[535].

De ce fait, en dépit des difficultés que présente le travail d'après la photographie, cette méthodologie propose aussi des avantages non négligeables dans la gestion du temps de l'artiste, mais également dans l'expansion de sa clientèle. En effet, l'usage du support photographique permet également au peintre d'obtenir des commandes venant de clients n'habitant pas Montpellier et ne pouvant s'y rendre avec trop de régularité[536]. D'autre part, cette expansion s'observe dans la pratique du portrait *post-mortem*, un genre qui en lui-même trouve une forme de diversité. Les compositions qui résultent de ces commandes peuvent se rapprocher de représentations des portraits officiels, tels que ceux déjà étudiés, mais elles peuvent également présenter une image bien moins vivace du défunt sur son lit de mort, comme le démontre le *Portrait de l'abbé Emprin* (Fig.68)*,* une œuvre réalisée au lendemain du décès de l'ecclésiaste. Ce type de portraits ne concerne pas seulement les personnages officiels, puisque nous trouvons également des occurrences régulières de proches désireux de préserver la mémoire d'un disparu, notamment lorsqu'il s'agit d'un membre de la descendance, leur

[533] « J'ai tâché de me conformer/ autant que possible à vos/ instructions ; toutefois si ces/ photographies n'allaient pas/ je vous prie de m'en informer », NI-6 ; « je suis bien content que/ la Photographie aie les qualités comme/ modelé que j'y avais trouvé moi-même », BA-1.

[534] Comme en témoigne le critique de *L'Eclair*, « Le personnage est bien campé, le mouvement bien compris. Il y a là, vraiment, l'illusion de la réalité (…). », « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 7 décembre 1897, p.3.

[535] « Me trouvant très occupé, je / désirerais si cela vous est indifférent/ retarder de quelques jours la séance/ que ns avions convenue pour/ aujourd'hui », LC-1 ; « si monsieur Marsal peut/ venir aujourd'hui chez moi/ en sortant de sa leçon de/ 2.h. il obligera son/ tout dévoué serviteur./ nous pourrions nous entendre/ pour le 2e portrait. », NI-2.

[536] C'est par exemple le cas du docteur biterrois, dont nous citons la correspondance plus haut.

confèrant une dimension particulière[537]. Au sujet des portraits *post-mortem*, la correspondance nous laisse l'exemple d'une œuvre que Marsal réalise pour le compte de son ami Paul Chassary (1859-1930), qui vient de perdre son jeune fils et qui demande au peintre d'en tracer les traits sur son lit de mort, afin d'en préserver l'image[538]. Chassary, lorsqu'il se voit à nouveau confronté à la disparition d'un jeune fils, exprime l'importance que le foyer familial attache au portrait du défunt et demande à son ami de réitérer son service et portraiturer son second fils décédé[539]. Cet exemple laisse observer la charge émotionnelle qui peut être associée à un portrait du point de vue d'un acquéreur ou du cercle proche de celui-ci. C'est aussi dans ce contexte que s'illustrent les attentes qui entourent la réalisation de tels ouvrages, et la nécessité de produire une œuvre qui soit ressemblante. Celles-ci sont ici destinées aux yeux des personnes qui connaissent le mieux le modèle et qui sont habituées à le voir animé. Cette notion revient régulièrement dans les appréciations apparaissant dans la correspondance[540]. De la même manière, la spécificité de traiter des portraits de figures officielles, dans une ville de taille moyenne comme Montpellier, se différencie de la pratique qui a lieu dans la capitale. Les personnalités qui se mêlent aux mondanités, dans une ville comme Montpellier, sont bien plus accessibles à la large population et au public des expositions locales ou des institutions auxquelles ces portraits sont destinés. Les modèles de ces portraits, même s'ils occupent des fonctions officielles, sont moins des célébrités éloignées, que des individus que les montpelliérains peuvent avoir observés directement depuis une voiture, au détour d'une rue, ou lors de festivités publiques, ou même à l'occasion de leurs interventions professionnelles. Il est donc nécessaire pour le portraitiste de rendre fidèlement la posture, l'attitude, et la physionomie

[537] Pour exemple, en 1890, Marsal réalise le portrait de son ancien élève, Pierre Chauvain, prématurément décédé « Malgré notre long silence/ et notre éloignement nous/ n'avons jamais cessé de penser/ à vous et à votre famille,/ a l'amitié que vous nous/ avez toujours témoigné et au/ gage précieux que vous nous/ en avez donné en fixant sur/ la toile de votre main/ d'artiste et d'ami les traits si/ chers de celui que nous pleurons/ toujours et qui fut votre/ fidèle et malheureux élève ! », ChaP-9 ; « (…) Mon cousin, M. Moulinier,/ de Cournonterral, que je me/ fais un véritable plaisir/ de vous présenter en même/ temps qu'un devoir./ désirerait avoir de/ l'habilité de votre pinceau/ le portrait de son fils/ défunt. », CB-2. Nous retrouvons également une commande émanent d'Albert Féminier pour une mère ayant perdu sa fillette, « (…) je vous prierai d'attendre la décision/ que prendra la mère de la pauvre/ fillette au sujet des mains./ Comme vous pouvez le comprendre/ ces sortes de portraits n'ont quelque/ fois rien de commun avec le bon goût artistique/ ce sont des reliques dont le fond et/ la forme ne sont pas justifiables de l'art/ c'est une affaire de sentiments. », FA-1.

[538] « Mon Pierre vient de mourir./ Je ne veux pas le quitter sans/ Garder une image de lui./ Voulez-vous venir faire un/ rapide portrait avant que/ la mort ne l'ait défiguré ? », ChP-1.

[539] « Parmi les consolations que nous avons/ eues, après la disparition du petit Pierre,/ l'une des meilleures a été de conserver sous/ nos yeux son portrait que nous devons/ à votre amitié./ Me permettez-vous d'y faire encore/ appel et de vous demander de vouloir/ bien fixer les traits de notre cher/ petit Paul qui s'en va. », ChP-2.

[540] « (…) j'ai reçu le portrait/ de mon mari (…)/ j'ai été vivement frappé de/ la ressemblance que vous avez/ donné à ce tableau, les traits/ sont parfaitement ressemblant/ il est un peu rajeuni voila/ tout (…). », NI-1 ; « Monsieur Guiral Doreur est venu/ prendre la mesure exacte du cadre/ pour le portrait de la supérieure,/ il a trouvé ce portrait parfait de/ ressemblance. », F-11 ; « (…) elle m'a prié de te remercier/ du bon soin que tu avais mis à exécuter/ ce portrait toutes les religieuses l'ont trouvé/ parfait de ressemblance. », F-15.

connue du public, plutôt que de flatter avec trop de zèle le commanditaire et l'idéaliser vainement dans le but d'en faire une icône. Ici, la notion de ressemblance physique trouve donc une intersection avec celle de familiarité.

Cette consécration de l'authenticité peut expliquer la préférence de Marsal à adopter, dans la majorité des cas, une manière artistique qui se rapproche plus de l'enseignement de son maître montpelliérain que de celui de son maître parisien. Marsal sait également adapter sa technique en fonction des demandes de ses clients. Par ailleurs, le genre du portrait n'échappe pas, dans l'Œuvre de Marsal, aux velléités de l'artiste à éclaircir sa palette de couleur et qui s'observent dans sa production générale au tournant du siècle, dans des compositions telles que le *Portrait d'homme assis aux deux chiens* (Fig.69). Ce dernier portrait ne manque pas de montrer un caractère expérimentateur du peintre, dans une composition dont l'étude de la lumière bleutée de la pleine journée n'est pas sans rappeler les œuvres de Frédéric Bazille (1841-1870) (Fig.70), de même que le motif des taches de lumières sur le sol environnant[541]. En raison de ce caractère expérimentateur, en raison aussi des contraintes relevées et qui entrent en compte dans la réalisation d'un portrait, telles que les réclamations des commanditaires où le travail d'après des supports limités dans leurs détails, il est difficile de circonscrire avec trop de dureté une manière singulière employée par l'artiste dans sa longue carrière.

Il est cependant possible de déterminer les contours d'une technique attentive aux détails, qui a la préférence du peintre et qui contribue à entériner sa réputation[542]. Marsal utilise donc la pleine pâte pour composer ses figures, leur donnant une certaine opacité et un relief qu'il structure en travaillant depuis des demi-teintes, jusqu'aux teintes les plus claires. De ce fait, les couleurs les plus claires apparaissent comme les couches les plus épaisses à la surface de la toile (Fig.71). Elles se profilent même parfois comme des taches à la surface de la peau du modèle quand l'artiste ne prend pas soin de les fondre au reste de la couche picturale à l'aide d'une brosse souple (Fig.72). Le peintre fait suivre à la trajectoire de sa brosse, celle des reliefs du visage de son modèle, et n'hésite pas à se servir de la texture qu'il crée de cette manière mais aussi de la texture de la toile, pour rendre compte de celle la peau de son modèle (Fig.73).

[541] Notons ici aussi la ressemblance de l'environnement présenté, tant dans la végétation que dans le revêtement du sol, où dans l'allure du vase décoratif, avec la terrasse du domaine de Méric, également représentée par Bazille dans son œuvre *La terrasse de Méric*. Ces observations laissent à penser qu'il s'agirait ici de la représentation d'un membre de la famille Bazille.

[542] Marsal est reconnu auprès de la critique pour être un peintre du détail dans le cadre de la représentation des physionomies et de leur complexité, « Il est vrai que la physionomie martiale de ce vieil officier de marine, à la figure parcheminée par les années passées en mer, rendait la ressemblance facile, et un peintre de détail comme Marsal devait certainement se plaire à rendre fidèlement tous les plis du visage du vieux marin. Si les accessoires du costume étaient exécutés avec un peu plus de laisser-aller et de liberté, ce portrait serait certainement complet. », « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine*, 1er mars 1896, p.6.

Marsal perfectionne tout au long de sa carrière cette technique. Sa capacité à transcrire l'expressivité de ses modèles s'aiguise au fil du temps, sans décroître, même dans ses vieux jours, qui le voient proposer des portraits soigneux dans leurs détails et aussi justes que jamais dans leur rendu, comme vient par exemple en témoigner le *Portrait de Rose Azéma* (Fig.74).

Ainsi limité dans le champ des modifications physiques, le peintre peut user de mises en scènes afin de mieux faire ressortir le caractère de sa figure. Ces mises en scènes peuvent reposer autour de la transcription d'une manière de se tenir, d'une attitude qu'adopterait le modèle, comme le propose le *Portrait de Jules Gervais* (Fig.75). Dans cette œuvre, Marsal brise l'habituelle austérité du portrait masculin bourgeois, en intégrant des éléments de spontanéité, tels que la paire de gants froissée par la main gauche du modèle, ou le pardessus négligemment posé sur son avant-bras. Il contrebalance ainsi la rigidité de la pose et le sérieux de l'expression du personnage. Ce sérieux d'apparence répond à celui suggéré par les livres en arrière-plan, symbolisant l'érudition du modèle. De même le vase de la manufacture de sèvre vient traduire le goût de Gervais pour les objets d'arts. Marsal use du même procédé dans le *Portrait de Calixte Cavalier* dans lequel la qualité de collectionneur numismate du professeur est mise en avant par l'inclusion d'une médaille adossée au bras du modèle[543].

Cependant, les mises en scènes que propose le peintre peuvent se révéler plus complexe et supporter la narration autour de l'intériorité du modèle. C'est une notion qui s'illustre dans le *Portrait d'Alfred Bruyas dans son cabinet de travail* (Fig.76). Dans cette œuvre, Marsal présente le mécène dans un lieu intime, entouré de sa collection[544]. L'artiste use de son talent reconnu dans la représentation des détails et du mobilier[545], pour illustrer la diversité des goûts de l'esthète. Ici, se mêlent mêlant peinture, estampe, mobilier précieux, objets d'art, ou encore sculptures, mélangeant également différentes périodes historiques. Par ailleurs, Marsal renforce l'impression intimiste de la scène par sa gestion de l'espace, notamment en utilisant le miroir placé devant l'angle derrière son personnage pour refermer la pièce sur elle-même. Le traitement de la lumière appuie également l'atmosphère feutrée de la toile. La lumière guide l'œil du spectateur, d'une part en créant des lignes pyramidales englobant le sujet principal,

[543] Cavalier lègue à sa mort sa collection de médailles à la ville de Montpellier, LAREDO Dominique, *La Vie Artistique à Montpellier de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p.375.

[544] Une analyse détaillée de l'œuvre est proposée dans notre précédente étude, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal et le genre du portrait*, *op. cit.*, 102p

[545] Ces capacités se retrouvent régulièrement louées dans les articles de la critique, « Très réussie la toque rouge, brodée d'or, et placée sur la droite du sujet. », « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 11 novembre, 1894, p.6 ; « Les accessoires sont aussi fort bien rendus. Remarque particulièrement l'effet produit par le reflet du lion de bronze dans la glace de la cheminée, le fauteuil aux franges multicolores sur lequel sont négligemment placés le chapeau et les gants de M. X. ; le tapis aux nuances claires et délicates et tant d'autres détails qui complètent heureusement cette belle composition. », « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 7 décembre 1897, p.3.

d'autres part en permettant d'accentuer les reliefs des objets qu'elle frappe, isolant ainsi le reste de la composition perdu dans une pénombre qui contribue à gommer plus encore la profondeur de la scène. La lumière permet également de donner un repère temporel, en conjonction avec le rideau à l'extrémité gauche de l'espace pictural. Le rideau suggère la présence d'une fenêtre de laquelle aucune lumière naturelle n'émane, d'où la nécessité de l'éclairage artificiel. Le peintre évoque ici une scène présentant une heure avancée dans la nuit. Par ailleurs, la dynamique instaurée par la persistance des objets fonctionnant en paire dans l'œuvre, deux verres, deux chaises vides, deux portraits, deux lions, vient accentuer l'impression de solitude qui émane de l'œuvre.

A cette solitude vient s'ajouter une mélancolie due à l'expression pensive du mécène qui ignore le spectateur, plongé dans un dialogue avec l'œuvre à sa gauche. Ce dialogue avec le *Lion assis* de Barye, qui le force ainsi à se détourner du *Lion chassant un serpent* du même artiste, présente le mécène comme se détachant de l'action physique, pour se rapprocher d'un état contemplatif. Par effet de comparaison, la présence des deux lions et de l'aigle, tous trois animaux symbolisant la force physique entourant la figure prostrée de Bruyas, accentue la faiblesse qui émane de son corps amaigrit. Marsal représente avec soin les traits émaciés de son modèle, sa joue blanchie par l'âge et les soucis de la maladie.

Cette maladie, qui entrave le collectionneur depuis ses jeunes années, ne l'empêche néanmoins pas de travailler à l'œuvre de sa vie, sa collection. Marsal surprend ici un moment de réflexion dans les travaux d'écriture de Bruyas, concernant la rédaction du catalogue de la galerie dont il a fait don au musée Fabre et dont il est, à ce titre, nommé conservateur. Ce que présente Marsal dans cette toile, c'est l'allégorie d'une vie consacrée à la collection, derrière laquelle s'efface tous les plaisirs[546], toutes les vanités, comme vient le rappeler la symbolique du miroir. Cependant, ce que présente plus précisément Marsal, c'est l'allégorie de la fin de cette vie qui s'achève définitivement dans les mois suivant le vernissage de l'œuvre. Le sentiment de mélancolie qui en émane est porté par la tension entre la solitude sociale que l'artiste représente et la splendide profusion des œuvres et ornements autour du mécène. Cette sensation apparaît aussi au regard de la représentation d'un homme affaiblit par la maladie, mais qui n'abandonne pas la tâche qui lui incombe, travaillant de manière acharnée jusque tard dans la nuit. Cette scène ne manque pas de créer une émotion dans les allées du Salon de Montpellier en 1877, auquel Marsal expose ce dernier portrait du mécène, auprès d'un public

[546] Nous pouvons retrouver à l'arrière du mécène, s'exposant comme une silhouette fantomatique, le *Portrait de Léa la parisienne* peint par Marcel Verdier, et actuellement conservé au musée Fabre, maîtresse supposée de Bruyas.

montpelliérain qui pleure encore la mort du bienfaiteur de son musée[547]. Ce que démontre cette émotion, c'est la justesse avec laquelle Marsal a été capable de rendre compte de l'aura se dégageant du collectionneur. L'artiste démontre ainsi, de manière indéniable, sa capacité à retranscrire dans ses portraits l'intériorité d'un personnage. La fortune d'une telle représentation, contribue certainement à attirer des commandes à l'artiste, qui multiplie ensuite les représentations de cabinet de collectionneur[548].

La vivacité et l'intériorité que peuvent exprimer les portraits de Marsal s'explique également par le fait que nombre d'entre eux représentent des personnes de son entourage, des personnes qu'il côtoie régulièrement. La méthodologie de travail de Marsal, qui n'hésite pas à croquer à tout moment de la journée les scènes qui attisent son intérêt, s'applique également à la réalisation de portraits. Au sein du *corpus* du peintre, se présentent donc des portraits d'amis pris sur le vif, comme nous le montre par exemple le *Portrait de Lucien Bonaparte*-Wyse (Fig.77), ou celui d'Antonin Glaize (Fig.78). Ces réalisations se présentent comme des instants volés et montrent l'intérêt du peintre pour l'étude des physionomies et du naturel des attitudes. Si le peintre réalise des portraits des membres de sa famille, comme celui de son épouse, de son père ou encore ceux de ses enfants, il s'attèle également avec régularité à la représentation de ses amis[549], nous en trouvons exemple dans le portrait de Louis Roumieux, exposé au Salon de Paris en 1885. A ces personnalités, s'ajoutent celles qui ne sont issues ni du monde culturel, ni de la mondanité montpelliéraine. En effet, si l'artiste exécute nombre de portraits de notabilités régionales, le peintre réalise également des portraits de personnalités plus ordinaires, comme le suggère ici encore la correspondance[550].

La complexité d'une œuvre telle que le *Portrait de Bruyas dans son office de travail* se retrouve rarement dans les portraits que propose Marsal, car elle sous-entend à la fois une proximité avec la figure représentée, pour être capable de la replacer dans son environnement de manière correcte, mais elle sous-entend aussi une charge de travail accrue pour l'artiste et

[547] Nous revenons sur ce point dans la partie consacrée au Salon de Montpellier, « M. Marsal a exposé la meilleure peinture de ses œuvres. *Le cabinet de M. Bruyas* est de tout point remarquable : ressemblance, richesse du coloris, élégance de l'ensemble, rien n'y manque. Chaque visiteur de l'exposition s'est arrêté avec un sentiment de respect et de regret devant cette douce et pensive physionomie d'homme de bien, de protecteur éclairé des arts, de bienfaiteur de sa ville natale. », « Exposition Artistique de Montpellier », *La République*, 2 juin 1877, p.2.
[548] C'est ce que la section destinée à la scène de genre du catalogue accompagnant la présente étude laisse voir.
[549] Des amis qui peuvent s'inscrire dans des classes sociales diverses, sa *Tricotteuse*, par exemple, représente la mère d'un ami, « M. E. Marsal vient d'exposer, au Musée Fabre, un bon portrait, celui d'une vieille femme qu'on dit être la mère d'un ami du peintre. », « Un nouveau tableau », *L'Eclair*, 1er février 1882, p.3.
[550] La correspondance familiale suggère par exemple la réalisation de portrait pour des commerçants, « Je fut ~~chez~~ voir ta tante/ viala hier-matin elle ~~est al~~ a envoyer/ toutes chez la femme du boucher pour/ se faire payer elle avait fait le prix/ du portrait ~~d~~ a 60 franc pour en avoir/ 55 c'est toujour 5 franc de plus./ il manque maintenant Monsieur caizar/ gui et janson. », F-4.

ainsi un prix final plus élevé. A ce sujet, la correspondance témoigne d'une grande disparité dans le prix des portraits que propose Marsal. Cette disparité peut être comprise au regard des différences dans l'ambition des compositions, puisqu'une modification aussi bégnine que l'ajout de mains sur un portrait peut justifier un supplément dans le prix[551]. Elle s'entend également dans le contexte des différences dans les formats des œuvres[552]. Certaines correspondances induisent même le fait que l'artiste ait pu offrir des portraits, notamment dans le cadre de portraits mortuaires[553]. Une telle occurrence apparaît également dans la correspondance avec le directeur du Théâtre Municipal de Montpellier. Ce dernier y remercie le peintre du portrait que celui-ci lui a offert de sa fillette[554]. Ce que peut induire une telle pratique, prenant en compte la fréquence avec laquelle Marsal assiste aux représentations théâtrales à Montpellier, c'est que le peintre ait pu faire commerce de ses toiles contre des services délivrés en nature. Ici, il s'agirait d'échanger un portrait de la fille du directeur du théâtre contre la garantie d'entrées offertes, voire de places permanentes, à l'avenir[555].

Enfin, il est une autre raison qui puisse justifier une disparité de prix dans les portraits réalisés par Marsal, c'est la technique employée. Si Marsal exécute de nombreux portraits peints dans sa carrière, l'artiste réalise également une large série de portraits destinés à la reprographie. Souvent, ces portraits représentent des auteurs régionaux et trouvent leur place en tête des ouvrages rédigés par les modèles ou dans la presse locale qui en assure la promotion. L'habileté de Marsal dans la maîtrise des techniques d'estampe est d'ailleurs reconnue par ses confrères artistes[556]. Si Marsal parvient à acquérir un tel niveau d'habileté, c'est surtout grâce à sa pratique

---

[551] « Je dois ajouter que dans le/ cas où on prendrait la décision de/ faire le portrait avec les mains il/ vous sera payé en plus tel supplément/ que vous y jugerez convenable. », FA-1.

[552] La note précédente mentionne un portrait au prix de 55F, « La sœur Marthe est venue mer-/ credi matin payer le portrait, elle/ ne m'a donné que 350 francs au/ lieu de 400 francs », F-15 ; « (…) veuillez trouver sous ce plis un mandat poste/ de quatre cent francs nous réglant l'achat/ du tableau (que je n'ai pas encore vu) représen-/ tant mes parents et leur habitation. », NI-5 ; « J'ai bien reçu le tableau. Il/ a déjà reçu pas mal de/ coup d'œil et tout le mondes/ le trouve bien. Nous même/ sommes fort contents de pouvoir/ contempler notre ami qui est/ tout à fait ressemblant/ dans un paysage agréable. (…)/ Tableau– 500 ^{f}/ Cadre – 75/ Caisse et emballage– 8/ 585^{f} », NI-7 ; à titre de comparaison, rappelons que le *Saint Augustin* que Marsal réalise pour la mairie de Tressan lui est rémunéré 1055F.

[553] Nous retrouvons cette notion dans la correspondance avec la famille Chauvain, « Nous vous donnerons notre adresse/ quand nous serons fixés pour que/ vous puissiez nous envoyer le portrait/ que vous avez si généreusement offert/ à ma pauvre femme, une fois/ qu'il sera achevé (…). » ; ChaP-7, mais aussi dans celle avec Chassary, « Parmi les consolations que nous avons/ eues, après la disparition du petit Pierre,/ l'une des meilleures a été de conserver sous/ nos yeux son portrait que nous devons/ à votre amitié. », ChP-2.

[554] « M. Castang vient de nous/ remettre le charmant portrait de/ notre petite fillette, que vous avez/ bien voulu nous offrir et qui fait/ l'admiration de nos amis et/ connaissances. », MiH-1.

[555] Cette pratique pourrait également justifier le prix si peu élevé que nous constatons dans la correspondance traitant du portrait vendu au boucher.

[556] L'ami sétois de Marsal, Toussaint Roussy nous en donne un exemple, dans une lettre datée du 18 janvier 1909, en demandant à Marsal de lui indiquer quels sont les outils et les techniques qu'il utilise dans le cadre de la réalisation de ses portraits lithographiés, après s'être essayé lui-même à la pratique et avoir produit un résultat qu'il considère être insatisfaisant, « J'ai fait/ un essai sur papier lithographique/ qui est empaté et ne me satisfait/ pas.

régulière des techniques entourant la reprographie, une pratique qui s'inscrit largement dans le cadre de son très vaste *corpus* d'illustrations réalisées pour des ouvrages publiés.

3.2. Les ouvrages savants :

L'ensemble du travail d'illustrateur de Marsal se compose d'un *corpus* dont la largeur s'exprime tant par sa variété, que par sa quantité. Ainsi, la profusion des illustrations qui caractérise cet aspect de la carrière de l'artiste, se couple à une diversité de nature et de thématique. Marsal entretient vis-à-vis des livres en tant qu'objets une passion précoce que nous avons déjà pu évoquer. De son propre aveu, lorsque le jeune Marsal se trouve en proie à la mélancolie de la vie parisienne, c'est vers la lecture que celui-ci se retourne pour relever son moral[557]. Une telle relation est probablement encouragée par son entourage. C'est à son père que Marsal demande l'envoi du salutaire exemplaire des *Œuvres de l'abbé Favre*. L'existence d'un oncle Arbieu imprimeur à Poissy, a pu jouer un rôle dans le développement du goût de Marsal pour les livres, mais aussi dans celui de ses connaissances relatives aux procédés de la création de livres. Cette passion précoce se trouve ainsi confirmée par l'étude de l'ample *corpus* des réalisations de Marsal touchant au monde de l'impression. De manière plus directe encore, Marsal confirme explicitement son intérêt pour les livres au moyen de la composition d'un *ex-libris* destiné à son usage propre (Fig.79). L'artiste y fait figurer la locution : « Ma joia es l'art e lou libre »[558]. Cette devise montre avec clarté la proximité qu'entretient Marsal avec le monde du livre, qu'il place ici au même niveau que l'art dans la question de son épanouissement personnel. Cet aspect de sa production artistique ne doit donc pas souffrir de négligence, bien qu'une partie de cette production soit motivée plus certainement par des raisons pécuniaires, que par des raisons artistiques.

Le début des activités d'illustrateur de Marsal date de l'année 1875[559]. A partir de cette date, s'ouvre une période durant laquelle l'activité d'illustrateur du peintre est la plus prolifique et qui s'étend jusqu'au milieu des années 1890. Cette période chevauche celle de son activité professorale dans le secteur public, mais aussi la période durant laquelle il est à la tête de la rédaction de son propre périodique, *La Campana de Magalouna*, de décembre 1891 à août

---

Vous seriez donc bien/ aimable, cher ami, de/ m'indiquer votre manière/ de travailler, le papier spécial/ que v/ employez, l'encre &/ la plume. », RT-9.

[557] « Paraulas d'Edouard MARSAL », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1891, p.2.

[558] Ma joie est l'art et le livre.

[559] Cette datation s'appuie sur la consultation d'ouvrages publiés, sur lesquels le nom de l'illustrateur est mentionné, ainsi que sur les articles de presse faisant la promotion de la parution des ouvrages.

1893. La décennie la plus productive dans cette catégorie, reste la décennie 1880, qui s'intercale entre les deux périodes susmentionnées. Après le milieu des années 90, et notamment après la parution de l'ouvrage *Dins la Carrièiras dau Clapàs*, ne se retrouvent que de sporadiques parutions qui sont même, pour certaines, le fruit d'un travail autour de rééditions d'ouvrages auparavant illustrés.

Une partie notable des ouvrages savants dans la création desquels Marsal est impliqué, a pu être évoquée au travers de notre étude sur les planches du vivant. Cependant, une grande majorité des ouvrages savants auxquels Marsal prête son concours, sont des pièces traitant de sujets historiques. L'intégralité des volumes traitant d'histoire et auxquels Marsal participe, soutiennent un lien avec l'histoire méridionale. C'est par exemple le cas de la biographie Sébastien Bourdon, artiste d'origine montpelliéraine. Le caractère montpelliérain de l'ouvrage est, par ailleurs, renforcé par le fait que l'auteur, Charles Ponsonailhe (1855-1915), propose une étude se basant sur des archives émanant de fonds montpelliérains. Ce fait est précisé dès le titre de l'ouvrage, qui s'intitule donc : *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre : d'après des documents inédits tirés des archives de Montpellier*[560]. Le volume s'accompagne d'illustrations exclusivement proposées en hors texte. Fait notable ici, Marsal n'est pas le seul illustrateur à avoir été mandaté pour illustrer cet ouvrage. C'est l'unique occurrence du type que nous pouvons observer dans les ouvrages qu'illustre Marsal, en dehors de ses travaux en lien avec l'Ecole d'Agriculture. Par ailleurs, toutes les illustrations que réalise Marsal pour cet ouvrage, sont en réalité des copies de tableaux de Bourdon, non pas des compositions originales.

La première illustration, placée en amont même du texte, est celle qui présente une copie du tableau *La Chute de Simon le Magicien* (Fig.80). La technique employée pour reproduire cette œuvre est celle de l'eau-forte, une technique qui est rarement observable dans l'œuvre de Marsal. Si aucune correspondance directe entre les deux hommes ne vient clarifier les conditions de cette commande, une lettre de Jean Alboize (1851-1904), le directeur de la revue l'*Artiste* et l'éditeur de l'ouvrage de Ponsonailhe, donne quelques précisions à ce sujet. Dans cette lettre, Alboize semble suggérer le fait que les commandes sont usuellement traitées directement entre le peintre et l'auteur[561]. Les échanges entre Marsal et Ponsonailhe sont donc plus fréquents que ceux entre le peintre et l'éditeur. Dans sa lettre, Alboize confirme également

[560] PONSONAILHE Charles, *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre : d'après des documents inédits tirés des archives de Montpellier*, Aux bureaux de l'artiste, Paris, 1883.

[561] Ici, l'éditeur n'entre en discussion avec Marsal que pour lui informer des problèmes de logistique dont il a la charge, mais dans sa lettre Alboize suggère des échanges préalables entre Marsal et Ponsonaihe, notamment au sujet de la perte du dessin envoyé par Marsal : « M. Ponsonailhe a dû /vous parler de la malen /contreuse disparition de /votre beau dessin d'après /la Halte des Bohémiens (…). », IJA-1.

l'envoi prochain d'une matrice de cuivre pour la reproduction de *La Chute de Simon le Magicien*[562]. A cela s'ajoute une information concernant le travail pour *La Halte des Bohémiens* (Fig.81). En effet, la reproduction de cette illustration n'utilise pas une technique de gravure en taille douce, mais plutôt une technique de photogravure. Deux autres travaux sont effectués par Marsal dans le contexte de cette collaboration et utilisent une troisième technique de reprographie : la lithographie. Ainsi, sur les quatre commandes qui sont proposées à Marsal, trois méthodes de reproduction sont utilisées[563].

La lettre d'Alboize relate également une péripétie ayant eu lieu au moment de la commande du dessin de *La Halte des Bohémiens*. En effet, le dessin de Marsal s'est égaré au cours de son acheminement postal[564]. Ici, s'observe combien l'éloignement physique de l'artiste représente pour l'éditeur une contrainte supplémentaire puisque, non seulement il force à la communication épistolaire, mais il le rend également dépendant du bon fonctionnement des relais de poste. Dans le cas présent, le dysfonctionnement postal oblige l'éditeur à tirer un cliché à partir d'une précédente épreuve du dessin de Marsal, au lieu de le tirer du dessin original disparu. Or, cette pratique dégrade le rendu de l'image, la rendant moins lisible sur l'épreuve finale. C'est probablement dans le but de palier à des contraintes techniques[565] que les deux lithographies proposées dans l'ouvrage ont été imprimées, comme mentionné dans la lettre des deux estampes, dans la maison montpelliéraine Martel[566]. Cependant, et en dehors de l'amitié et de l'admiration que lui témoigne Ponsonailhe[567], Marsal trouve un avantage dans sa position géographique, dans la mesure où les copies qui lui sont demandées concernent des tableaux se trouvant à Montpellier. Sa proximité avec les tableaux facilite donc les démarches et son adresse montpelliéraine lui donne ici un avantage sur les artistes parisiens.

---

[562] « (…) M. Ch. Ponsonailhe, a /bien voulu me charger de /vous expédier une planche /de cuivre destinée à la /gravure que vous devez faire /du tableau de Séb. Bour-/don : la Chute de Simon/ le Magicien. / (…) c'est seulement demain / (…) que je pourrai /vous l'expédier. », *Ibid*.

[563] L'ouvrage comporte, par ailleurs, deux autres gravures en taille douce par les deux autres collaborateurs susmentionnés, dont une reproduction du *Portrait de Molière* par Gabriel Boutet. Cette eau-forte est vendue individuellement par l'éditeur aux abonnées de la revue *L'Artiste*, comme le spécifie une réclame datant de 1883, « L'Artiste », *Le Messager du Midi*, 29 novembre 1883, p.3.

[564] « (…) il est indubitable pour /moi que quelque employé /indélicat de la poste se /le sera approprié. Je /le regrette bien sincèrement (…). », IJA-1.

[565] Le transport de la matrice lithographique, lourde et fragile, semble en effet inadéquat dans de telles conditions.

[566] Notons cependant le fait qu'il soit possible que ces deux illustrations aient été rajoutées en aval de la publication de l'ouvrage, afin de créer une édition spécifiquement montpelliéraine, une pratique dont nous verrons l'usage dans la suite de notre développement.

[567] Citons ici la lettre de Ponsonailhe : « (…) j'ai conservé / au cœur l'amour du clocher natal, /et une vive sympathie pour (…)/, vous notamment, artiste /consciencieux, si méritant et si oublié. », Le présent extrait est issu d'une lettre conservée dans une collection privée.

Dans le contexte du travail de copiste qu'effectue ici Marsal, il n'est donc pas question de composer une image, mais de copier la sélection de tableaux de Bourdon que l'auteur souhaite présenter à son lectorat. Un caractère commun se dessine avec ce qui est demandé à l'artiste pour la production des planches d'étude du vivant. L'illustration d'ouvrages scientifiques réclame des travaux d'une teneur naturellement plus proche de la copie ou de la reproduction naturaliste. C'est trois ans après la parution de l'ouvrage de Ponsonailhe qu'est publiée la première collaboration entre Marsal et Pierre Viala, dans le sillage de laquelle s'inscrivent les planches d'étude ampélographique. Dans le cas de ces réalisations, l'importance d'une représentation sans fantaisie aucune, et aussi proche que possible de la réalité, sert même une fonction explicative primordiale. Ces travaux doivent s'astreindre à leur fonction pédagogique et servent d'outil de support au diagnostic établit par le vigneron. C'est en cela que le choix d'une technique d'impression en couleur est préconisé, pour leur diffusion.

De la même manière, Marsal se doit, dans ses réalisations pour Ponsonailhe, de se rapprocher autant que possible du modèle qui lui est donné. L'impression en couleur n'est pourtant pas exploitée par Ponsonailhe et son éditeur. C'est un détail qui sous-entend une technique de travail différente de part de l'artiste. Dans le cas des gravures en taille douce, l'artiste travaille son illustration directement sur la matrice de cuivre. En ce qui concerne la photogravure, c'est un dessin qui est demandé à Marsal. Il en va de même pour les lithographies. En fonction de la méthode utilisée, l'artiste peut aussi apposer son dessin directement sur la matrice de pierre. Dans le cas de la chromolithographie, c'est un travail de peintre qui est demandé. Les planches que réalise Marsal sont effectuées en couleur, à la gouache, avant de passer dans les mains de l'imprimeur. Si Ponsonailhe se détourne de la couleur dans son ouvrage, c'est que celle-ci souffre alors d'une perception négative dans le domaine de l'édition de livre. A l'inverse, la gravure en taille douce jouit d'une aura de prestige auprès des éditeurs, en faisant d'elle l'outil de prédilection pour la reproduction d'œuvres d'art dans les éditions de luxe. Le champ des connaissances dans le domaine de l'illustration ne se limite donc pas seulement, pour Marsal, à la bonne appréhension des techniques de production, mais aussi à en comprendre les implications. En effet, comme l'explique Annie Renonciat dans son article *Les couleurs de l'édition au XIXe siècle : « Spectaculum horribile visu ?»,* l'utilisation de la couleur dans le domaine de l'impression au XIXème siècle trouve une acceptation dans un cadre limité. Cette dernière étant associée aux ouvrages pour enfant, elle doit déplorer une mauvaise réputation auprès des éditions qui ont l'ambition de paraitre sérieuses. Néanmoins, dans le cas

des publications traitant des sciences naturelles, l'utilisation de la couleur est appréciée pour son aspect documentaire[568], en accord avec ce que nous avons pu observer précédemment.

Les autres ouvrages à vocation savante pour lesquels Marsal trouve une charge d'illustrateur, présentent un angle d'étude différent de ceux observés jusqu'alors. En effet, pour ces ouvrages, il n'est plus question de produire un travail de copiste uniquement, mais bien de composer une image originale. En cela, ce type de travaux se trouve à l'intersection entre l'illustration de fiction et l'illustration de non fiction, puisque les scènes composées par Marsal, bien que respectant scrupuleusement leur ancrage historique, sont imaginées par l'artiste ou le commanditaire. Si un tel ancrage historique peut être préservé, c'est avant tout grâce aux avancées qui sont proposées dans le champ de la recherche historique locale durant la carrière du peintre. *Marsal profite de l'incroyable dynamisme insufflé en ce* domaine par l'essor des sociétés savantes, afin de développer son activité d'illustrateur. La Société Archéologique de Montpellier voit le jour en 1833, et s'impose ainsi en doyenne des sociétés savantes de la cité[569]. Cette association, favorisée par sa proximité avec l'Université, multiplie alors les publications traitant de patrimoine local qui permettent d'étoffer la compréhension de l'histoire indigène[570]. La société finit par acquérir une réputation, qui lui permet de se distinguer parmi les sociétés savantes de province à l'échelle nationale[571]. Marsal s'associe à ce succès, en réalisant des travaux utiles à la publication des *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*. La première occurrence est un sépia qu'il réalise à partir d'une photographie prise du cœur de la Cathédrale de Montpellier en 1855, pendant les travaux de démolition qui y ont eu lieu[572]. Ce sépia, ensuite conservé parmi les collections de la Société Archéologique de Montpellier, est reproduit au moyen d'un procédé de similigravure (Fig.82), pour accompagner une notice de l'historienne Louise Guiraud, traitant des différents plans de la Cathédrale Saint-Pierre[573]. Marsal réalise également pour le compte de la société une série de neuf grisailles, représentant

[568] RENONCIAT Annie, « Les couleurs de l'édition au XIXe siècle : *« Spectaculum horribile visu »* ? », *Romantisme*, Vol. 157, mars 2012, p. 17, 20-21, 33-52.
[569] ANDREANI Roland, « La Société Archéologique de Montpellier, un demi-siècle de membres et de résidents (1842-1896) », *Etudes héraultaises*, Vol.52, 2019, p.57-67.
[570] Notamment par le biais de la publication imprimée du *Petit Thalamus de Montpellier*, document manuscrit retraçant des anecdotes de l'Histoire de de la ville sur une période s'étendant du XIIème au XVIIème siècle, LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.183-184.
[571] En 1873 notamment, la société fait partie des trois sociétés savantes à recevoir le prix décerné par le ministre de l'Instruction Publique, revenant aux associations dont les travaux ont le mieux contribués au progrès de l'histoire nationale, *Ibid.*, p.186.
[572] GUIRAUD Louise, « Plans successifs de la Cathédrale Saint-Pierre de Montpellier », *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, 1918, p.398.
[573] *Ibid.*, p.395-398.

une fresque, datant du début du XVIIIème siècle, découverte en 1917 sous un badigeon ornant la salle des actes de la Faculté de Médecine de Montpellier[574].

Aux occurrences citées ici[575], s'ajoute une collaboration entre Marsal et le secrétaire de la Société Archéologique de Montpellier, Emile Bonnet, dans le cadre de la publication de l'ouvrage : *Les débuts de l'imprimerie à Montpellier*[576]. Ce livre se propose comme un *opus* commémoratif des 300 ans de la présence de l'imprimerie à Montpellier, qui doit décrire, à partir de sources bibliographiques, les premières étapes de cette implantation dans la ville[577]. Marsal est ainsi mandaté pour enrichir cet ouvrage de nombreuses illustrations. Parmi ces illustrations, se trouvent de nombreuses scènes émanant de mises en scènes fictionnelles, mêlant vues d'intérieur et d'extérieur. C'est ici que repose l'une des complexités des travaux que réalisent Marsal, dans la mesure où ils réclament une connaissance poussée du mobilier d'époque, mais aussi du costume historique. Le besoin de ce savoir trouve son application sur l'une des illustrations hors texte proposée par l'ouvrage (Fig.83). En cela, le choix, pour un auteur, d'un illustrateur ayant des connaissances dans le domaine historique, facilite le processus de création des illustrations. Par ailleurs, le choix d'un artiste tel que Marsal, qui possède une acuité vis-à-vis de la culture historique de la ville de Montpellier, représente également un avantage certain pour l'auteur, dans la mesure où des vues des rues de la ville sont également insérées dans le texte (Fig.84).

L'intérêt que Marsal porte donc à l'histoire locale, le promeut en interlocuteur privilégié vis-à-vis d'une certaine catégorie d'auteurs. La culture personnelle de l'artiste lui permet d'instaurer un dialogue plus naturel et une forme de connivence dans le rapport au traitement des sources, avec les auteurs historiens. Un tel phénomène se démontre dans la correspondance entre Marsal et Felix de La Salle de Rochemaure (1856-1915). Dans cette correspondance, le duc décrit au peintre les illustrations qu'il souhaiterait voir réaliser pour son ouvrage à paraître. Au cours de cet échange, La Salle de Rochemaure donne une description détaillée des scènes qui doivent être reproduites par Marsal, mais également de l'environnement dans lequel elles se déroulent[578]. C'est à cette occasion qu'est évoqué l'ouvrage familièrement nommé entre les

---

[574] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.185.
[575] Ajoutons également la réalisation de portraits de membres de la Société, parmi lesquels ceux de Cardinal de Cabrières ou celui de Charles Flahaut, ou celui du magistrat Emile Cauvet, membre de sa commission, ANDREANI Roland, « La Société Archéologique de Montpellier, un demi-siècle de membres et de résidents (1842-1896) », *op. cit.*, p.57-67.
[576]Selon la liste des membres de la société incluse dans les *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, 1918.
[577] Préface de BONNET Emile, *Les débuts de l'Imprimerie à Montpellier*, Firmin et Montane, Montpellier, 1895, p. IX-XII.
[578] LSRL-3.

deux hommes : « le Racinet »[579]. Cette locution correspond à la désignation d'un livre rédigé par Auguste Racinet (1825-1893) paru pour la première fois en 1888 sous le titre *Le Costume Historique*[580]. Cet *opus* monumental inclut 500 planches d'illustrations présentant les costumes de plusieurs civilisations, depuis l'antiquité jusqu'à la période contemporaine. Aux planches proposant un visuel de l'histoire de l'habillement, s'ajoutent des planches présentant les intérieurs et mobilier des civilisations et périodes étudiées. Il est donc entendu, entre La Salle de Rochemaure et Marsal, que la simple mention de « Racinet », désigne en vérité l'ouvrage support des modèles de représentations que doit produire l'artiste.

Par ailleurs, la correspondance entre les deux hommes laisse entrevoir d'autres sujets de connaissances historiques auxquelles Marsal doit faire appel dans le cadre de ces travaux. En effet, dans une lettre datant du mois d'avril 1913, La Salle de Rochemaure, évoquant la physionomie d'un des personnages de son livre précise qu'il attend de l'artiste qu'il affuble ce personnage de « mains de l'époque »[581]. Cette réflexion est observée après avoir rappelé à Marsal, la date à laquelle se déroule la scène qu'il doit composer, autour de 1220-1230. Ce que l'auteur laisse donc comprendre ici, c'est qu'il est demandé à Marsal de recréer une esthétique médiévale dans sa composition, en reproduisant des personnages aux doigts effilés et allongés, selon la modalité qui se trouve à l'œuvre sur les manuscrits médiévaux. Le commanditaire demande ici d'adopter une manière différente de celle de l'artiste et de se rapprocher d'un esthétique correspondant à la période historique des personnages représentés.

Des indices de ce type de pratiques se retrouvent dans d'autres œuvres illustrées par Marsal. Un exemple apparaît dans *Les Débuts de l'Imprimerie à Montpellier*, dans les initiales illustrées qui débutent les chapitres de l'ouvrage, et qui rappellent ainsi les initiales illustrées des manuscrits de la période médiévale. A cet égard, il est possible que Marsal ait pu enrichir son étude, au moyen de la consultation des nombreux manuscrits médiévaux qui sont conservés dans les bibliothèques de la ville[582]. Par ailleurs, Marsal ne se restreint pas à la seule reprise d'une esthétique médiévale, comme l'observons sur l'initiale qui précède le chapitre traitant de Pierre Claverie (Fig.85), pour laquelle est préférée une imagerie rappelant les motifs baroques en vogue durant la période d'activité de l'imprimeur, au XVIIème siècle.

[579] « On doit trouver dans le/ Racinet quelque costume de Hun (…). », « L'autre soldat est un soldat Romain/ classique, dont le costume se trouvera faci-/ lement dans Racinet. », *Ibid.* ; « Si le/ Racinet ne donne pas un intérieur de/ chambre ou de salle Romaine du IIIème/ siècle (…). », LSRL-3.
[580] RACINET Auguste, *Le Costume Historique*, Firmin-Didot, Paris, 1888, 500p.
[581] « (…) c'est du/ 1220 ou 30, je crois, relire sa/ notice, bien faire les mains de/ l'époque. », LSRL-5.
[582] Voir série H, Bibliothèque Universitaire de Médecine, Montpellier.

Marsal n'hésite pas à multiplier les procédés, afin de renforcer le sentiment d'ancrage historique de ses compositions. L'usage de la police de caractère apparaissant dans les phylactères de la première initiale illustrée de l'ouvrage (Fig.86) et qui rappelle celle utilisée notamment par Johannes Gutenberg, pour l'impression de sa Bible (Fig.87), en propose un exemple. Ainsi, la réalisation d'une telle illustration demande à l'artiste qui en est l'auteur une connaissance assurée de l'esthétique médiévale, afin d'avoir la possibilité d'en rendre l'effet tout en l'adaptant au *medium* sur lequel il travaille et satisfaire ainsi la demande de son commanditaire. La composition que propose ici Marsal esquisse les traits esthétiques de l'enluminure du bas Moyen-Age, tout en remplissant la fonction de l'initiale historiée, qui est celle de donner un aperçu descriptif du texte à suivre. Cette illustration est donc encadrée par des conventions médiévales, mais a pour fonction la mise en valeur d'un texte contemporain.

En effet, à l'intérieur de cette vignette, les portraits de trois hommes de profil, dont les noms apparaissent dans les phylactères dessinés dans leur soubassement. Le premier profil est celui de Gutenberg, suivit de celui de Johan Fust et de celui de Peter Schoeffer. La réalisation de ce portrait collectif trouve sa source dans un médaillon utilisé par la maison de l'imprimeur Louis-Etienne Herhan (Fig.88), et qui présente dans la même attitude les trois hommes. Ces portraits sont eux-mêmes réalisés à partir de portraits authentiques de leurs sujets. C'est par exemple le cas de Gutenberg (Fig.89), dont se reconnaît l'habit proposé par le portrait apparaissant dans l'ouvrage *Les Vrais Portraits et Vies des Hommes Illustres*, publié en 1584[583].

L'authenticité est une question qui revient avec régularité dans le contexte de l'illustration d'ouvrages traitant de figures historiques. Les sujets étudiés n'étant pas ici nécessairement des contemporains, la portraiture directe par l'artiste se révèle impossible. A ce propos, plusieurs stratégies sont adoptées par les commanditaires. La première consiste à puiser dans une source présentant un portrait contemporain du vivant du personnage étudié. Dans le cas du portrait de Gutenberg les reproductions successives qui mènent au portrait de Marsal, tendent à assourdir le sentiment d'authenticité du portrait proposé. Un procédé analogue est utilisé dans l'ouvrage de Ponsonailhe. En effet, Marsal y présente un *Portrait de Bourdon* (Fig.90) qui est tiré d'un autoportrait inséré dans l'œuvre *La Chute de Simon le Magicien*. Ici, la retranscription se fait directement depuis le portrait original et donne une sensation d'authenticité plus poussée, d'autant plus qu'il s'agit d'un autoportrait. Cette sensation d'authenticité semble particulièrement importante dans la volonté d'apparaître comme ouvrage savant et donc d'être capable d'exploiter les sources les plus fiables, afin de nourrir le sérieux de l'étude proposée.

[583] THEVET André, *Les Vrais Portraits et Vies des Hommes Illustres*, Vesve Kervert et Guillaume Chaudière, Paris, 1584, 665p.

Il est cependant des cas, dans lesquels aucun portrait authentique des personnages étudiés ne se trouve à la disposition des contemporains de l'étude publiée. C'est la complexité à laquelle fait face le duc de La Salle de Rochemaure pour la présentation de ses troubadours. Ce dernier ne s'embarrasse pourtant pas de ce fait et décide tout de même de commander à Marsal des illustrations portraiturant les personnages dont il ne possède pas de portraits véritables. Le caractère d'authenticité est donc ici supporté uniquement dans la composition savante qu'en fait Marsal, respectant les codes vestimentaires et architecturaux des périodes étudiées[584]. C'est ce même procédé qui est utilisé dans la réalisation des illustrations pour les *Saintes Maries de Provence*, écrit par l'abbé Jean Honoré Lamoureux. Dans ce cas-ci, Marsal trouve un contexte dans lequel il ne peut disposer d'aucun portrait avéré, mais dans lequel il peut, en revanche, s'appuyer sur diverses représentations des personnages en question et sur un vocabulaire iconographique déjà établit.

Ce caractère influe sur la commande, car, là où La Salle de Rochemaure fournissait à Marsal de nombreuses notices descriptives pour qu'il puisse mener à bien ses compositions, l'abbé Lamoureux peut directement suggérer à l'artiste l'étude de précédentes représentations. Un exemple de ce type de recommandations est conservé dans une lettre datée du 13 avril 1894. A la fin de cette lettre, l'abbé trace un croquis du type de composition qu'il désire pour le sujet touchant à l'arrivée de Sainte Sara dans la barque des saintes Maries[585]. Ce croquis est accompagné de brèves instructions quant à ce qui est attendu de la part de l'artiste. L'abbé demande notamment à Marsal de ne pas placer la sainte dans la barque, mais plutôt de représenter le moment précédent sa montée dans l'embarcation, alors qu'elle est portée sur les flots par le manteau de Salomé[586]. Le croquis que propose alors l'abbé s'inspire d'une fresque qu'il a vu à Aix, d'où il revient[587]. Sur l'illustration que présente finalement Marsal de la scène (Fig.91), les instructions textuelles de l'abbé Lamoureux ont bien été suivies par l'artiste. En revanche, la composition de Marsal ne s'inspire en aucune manière du croquis de l'abbé (Fig.92), si ce n'est pour ce qui est de la représentation d'un ange tirant la barque.

L'abbé Lamoureux réalise cinq éditions de son œuvre traitant des Saintes Maries de Provence. La première édition de l'ouvrage date de 1881 et porte le titre de : *Manuel pour le pèlerinage des Saintes-Maries de Provence*[588]. Ce titre est ensuite réduit pour les éditions

[584] « Le/ vol. se compose d'un certain nombre (30 à 50) biographies des Femmes/ célèbres en divers/ genres de diverses époques. On ferait faire toutes celles dont,/ on n'a pas de portraits authentiques. », LSRL-1.
[585] LJH-5.
[586] « Ne mettez pas Ste Sara dans la barque quand elle / arrive portée sur le manteau. », *Ibid.*
[587] « J'ai vu aujourd'hui à Aix une jolie fresque / représentant le sujet de l'arrivée. », *Ibid.*
[588] LAMOUREUX Jean-Honoré, *Manuel pour le pèlerinage des Saintes-Maries de Provence*, Gervais-Bedol, Nîmes, 1881, 228p.

suivantes, en 1895, 1898, 1903 et 1908[589], devenant : *Les Saintes Maries de Provence*, sous-titré *Leur vie et leur culte*. Chaque nouvelle édition propose un supplément de texte, mais aussi de nouvelles illustrations. C'est à partir de la seconde édition de son livre que Lamoureux fait appel aux services de Marsal. La volonté de s'adresser aux pèlerins entreprenant le voyage jusqu'aux Saintes-Maries, alors ouvertement affirmée dans le titre de la première édition, reste inchangée dans l'esprit de Lamoureux tout au long de l'élaboration des éditions successives de son ouvrage, en dépit du changement de titre. Ce rôle pratique de manuel peut ici être mis en relation avec la fonction que s'attribuait également le *Manuel Pratique pour le Traitement des Maladies de la Vigne*, de Viala et Ferrouillat. L'abbé Lamoureux ambitionne de présenter un travail historique, en essayant de se baser sur des sources, mais son petit livre doit rester à l'usage des pèlerins et conserve donc une partie pratique. Or, ce fait a un impact direct dans la production de l'ouvrage, notamment lorsqu'il est question d'aborder les délais de livraison des travaux effectués.

Le déroulement de la collaboration entre Marsal et Lamoureux peut être suivit, au travers de la dense correspondance conservée aux Archives Départementales de l'Hérault. Celle-ci permet d'analyser la dynamique de la relation entre l'artiste et son commanditaire, au cours des années durant lesquelles sont publiées les éditions des *Saintes Maries*. L'une des informations qui ressort de manière saillante à la lecture de la correspondance entre Marsal et Lamoureux, est l'importance que l'abbé apporte à la problématique des délais. A cet égard, le travail de l'artiste se trouve soumis aux dates fixées par son commanditaire, lui imposant, en modulant le volume de sa commande, le rythme de travail qu'il souhaiterait voir l'artiste adopter. En dépit de cela, Marsal ne semble pas s'attacher avec beaucoup d'application à suivre ces délais. Le déroulé de l'année 1894 illustre ce fait de manière évidente. L'année 1894 est celle qui précède la publication de la première collaboration entre Marsal et Lamoureux. C'est aussi durant le printemps de cette année que Lamoureux aurait souhaité la publication de cet ouvrage, qui ne parait finalement qu'au printemps 1895. Dans la correspondance entre les deux hommes, ce fait est précisé à de nombreuses reprises. A la fin du mois de janvier 1894, l'abbé mentionne à Marsal l'achèvement en cours de la rédaction du nouveau manuscrit des *Saintes Maries*[590]. Il lui fait alors savoir son intention de conclure l'impression de l'ouvrage pour le mois de mai

[589] Une édition datant de 1999 présentant des fac-similés de l'édition de 1908 est également parue chez l'éditeur Belizane, LAMOUREUX Jean-Honoré, *Les Saintes Maries de Provence*, Belisane, Cazilhac, 1999, 290p.
[590] « Je travaille toujours à mon manuscrit, / dès qu'il sera terminé je viendrai vous revoir, pour/ les détails. Ce ne sera guère que vers la fin du mois prochain. », LJH-1.

arrivant[591]. A cet effet, il demande à l'artiste de travailler aux dessins qu'il lui a commandé[592], dans un ton qui ne se fait encore pas pressant, mais qui ne tarde pas à le devenir. Dès mois de mars, la lettre qui parvient à Marsal formule une demande plus impérative, en raison de l'approche du délai final[593].

La lettre expose également les raisons de cet empressement. L'abbé Lamoureux y fait clairement connaître son intention de publier l'ouvrage à l'occasion du premier pèlerinage organisé aux Saintes-Maries, cette année-là. En effet, les Saintes-Maries accueillent annuellement sur leur territoire deux pèlerinages. Le premier doit s'effectuer pour les fêtes organisées le 25 mai, le second pour les fêtes organisées le 22 octobre. Deux raisons poussent l'abbé à vouloir publier son ouvrage dans le délai indiqué. La première est due au fait que cette nouvelle édition reste pensée comme un outil à la destination des pèlerins. En outre, dans son ouvrage, l'abbé Lamoureux décrit le déroulement de ces fêtes[594] et précise que les fêtes les plus fréquentées sont celles ayant lieu au printemps, les routes d'accès au village étant rendues plus difficilement empruntables par le climat d'automne[595]. C'est donc pour profiter de l'affluence des fêtes de printemps que l'abbé entend voir son livre publié dans la première partie de l'année 1894. A cette période, il n'envisage même pas faire paraître l'ouvrage à l'occasion du second pèlerinage de 1894, car si Marsal ne peut tenir les délais de délivrance, l'abbé doit décider de reporter la publication à l'année suivante[596].

Marsal semble adresser alors une réponse optimiste à l'abbé, puisque dans la lettre qui suit, Lamoureux se réjouit des nouvelles données par l'artiste qui lui assurerait sa confiance dans la bonne tenue des délais réclamés par l'abbé[597]. Ces délais pourtant ne sont pas tenus, à la grande déception du commanditaire, qui ne manque pas de reproches face à la réalisation de cette promesse non tenue[598]. Ce manquement semble tellement amplifier l'agacement de l'abbé, que ce dernier menace l'artiste de faire paraître son ouvrage à la date prévue et sans les illustrations de Marsal[599]. Sur les conseils de ses amis et de l'évêque de Nîmes, Lamoureux

[591] « J'ai vu un imprimeur à Nîmes, il commencerait/ l'impression vers le milieu du mois de Mars afin d'être/ prêt pour le 24 Mai. », *Ibid.*
[592] « (…) veuillez je vous prie/ travailler aux gravures et préparer les modèles. », *Ibid.*
[593] « Je vous serais reconnaissant d'activer votre/ travail et de prier le graveur de faire/ comme vous. », LJH-3.
[594] C'est à l'occasion de ces fêtes que sont présentées les reliques aux pèlerins et qu'une procession des statues des saintes Maries a lieu dans les rues, LAMOUREUX Jean-Honoré, *Manuel pour le pèlerinage des Saintes-Maries de Provence*, Gervais-Bedol, Nîmes, 1881, p.47-53.
[595] *Ibid.*, p.53.
[596] « Il faut que vous me promettiez d'être prêt pour/ le mois de Mai, sinon nous retarderons/ l'impression jusqu'à l'année prochaine. », LJH-3.
[597] « Votre lettre m'a comblé de joie !/ J'ai été heureux de vous entendre dire:/ Nous serons prêts. », LJH-4.
[598] « Après m'avoir promis vous me laissez en reste (…) », LJH-6.
[599] « Je suis dans l'intention d'envoyer sans retard mon manuscrit à/ l'impression (…)/ pour le 23 Mai, illustré ou non. », L'abbé propose de réduire la liste des illustrations à fournir, afin que Marsal puisse les lui communiquer à

revient pourtant sur ses paroles[600]. L'abbé affirme finalement à Marsal qu'il entend patienter jusqu'à la finalisation des illustrations pour procéder à l'impression, quand bien même la date du pèlerinage doit être dépassée. La valeur ajoutée par les gravures de Marsal, dépasse les considérations autour de la date de mise en circulation. Même si l'abbé n'étaye pas les arguments ayant été avancés pour le convaincre, la coïncidence avec le pèlerinage semble ici, dans l'esprit des amis ayant conseillé l'abbé, moins importante que le fait d'enrichir le texte des *Saintes Maries* d'illustrations.

Il est donné une autre raison à la nécessité si pressante de publier l'ouvrage avec les illustrations. Cette raison est notamment évoquée dans une lettre du 17 septembre 1894, où il est précisé à Marsal que le manuscrit original de l'abbé ne contient que 160 pages, mais qu'un volume dit convenable, devrait s'approcher des 300 pages[601]. Dans l'édition ayant précédé, des textes liturgiques ont servi de remblai à l'ouvrage. C'est à nouveau le cas ici, comme le spécifie l'abbé. Il est question d'ajouter une neuvaine pour densifier l'ouvrage[602]. Ainsi, les illustrations doivent permettre d'enrichir le volume pas seulement de manière qualitative, mais aussi de manière quantitative. Ce paramètre nouveau explique un peu plus la souplesse de l'abbé, dans le report de la date de publication de son livre.

Les dessins de Marsal ne sont finalisés qu'à la fin du mois d'août 1894, laissant percevoir, un temps, la possibilité de proposer la mise circulation à l'occasion du second pèlerinage de l'année[603]. Cette idée est néanmoins abandonnée, sur conseil de l'imprimeur choisi pour la prise en charge de l'ouvrage et en raison de temps de négociation avec l'entreprise s'occupant des photogravures[604]. Finalement, au mois de septembre, c'est l'abbé qui finit par ralentir le processus de publication. Lamoureux demande à l'artiste de retravailler ses dessins. L'élargissement des délais de publication semble avoir éveillé chez le commanditaire un désir perfectionniste qu'il était jusqu'alors prêt à négliger. Cette élévation de critère semble, cette

---

temps. Nous pouvons observer sur cette liste, quatre coches à l'encre rouge tracées avant le titre des illustrations une, deux, quatre et cinq bis. Ces coches semblent suggérer un geste de Marsal, notant les illustrations effectuées à ce stade. Si cette suggestion est correcte, l'artiste aurait alors effectué, à ce point, quatre illustrations (dont une photographie) sur les douze demandées dans la liste réduite. Dénotant ainsi l'avancement très peu abouti des travaux commandés par l'abbé, « Et pour vous donner le / moyen d'aboutir je réduis les illustrations aux suivantes, elles/ seront toutes hors textes. », *Ibid.*

[600] « J'étais bien décidé, ainsi que/ je vous l'avais écrit un de ces jours, de/ faire paraitre mon livre illustré ou non. / avant le Pèlerinage. Aujourd'hui à/ Nîmes, Monseigneur et mes amis m'engagent/ à ne pas aller si vite et à attendre que les gravures soient prêtes. », LJH-7.

[601] (…) je ne dois pas oublier/ que je n'ai que 160 pages de texte/ et qu'il m'en faut faire 300 pour/ avoir un volume convenable. », LJH-11.

[602] « (…) pour rendre le volume plus gros, j'y ajouterai la neuvaine » LJH-13.

[603] « (…) pas de retard je vous en prie/ terminez et nous arriverons / pour le 22 octobre », LJH-9.

[604] « J'ai vu hier l'imprimeur (…) /seulement il m'a engagé/ à ne pas trop presser mon monde/ pour faire de la bonne besogne. », « D'ici au 22 octobre, le temps est/ fort court et nous est impossible/ naturellement d'arriver à temps. / Nous voilà déjà au milieu du mois/ et les clichés ne sont pas encore/ en chantier. », LJH-10.

fois-ci, animer un sentiment d'irritation chez Marsal[605]. L'abbé tente de répondre à cette irritation manifeste en justifiant son hésitation par la volonté de bien faire[606].

L'abbé n'applique pas uniquement ses principes perfectionnistes aux illustrations de l'ouvrage. En effet, la méticulosité de l'abbé s'étend aux paramètres qui entourent l'impression de l'ouvrage. Ainsi, la question du format, de la justification ou encore du choix du papier sont autant de constituants discutés avec l'imprimeur et qui contribuent encore à ralentir le processus de publication. Par ailleurs, les hésitations de l'abbé sont exacerbées, selon ses dires, par la teneur exceptionnelle que représente la dépense face à laquelle il se trouve. Les frais qu'induisent la production de son ouvrage, quand mis en comparaison avec sa richesse personnelle, sont une charge lourde qui ne pourrait être répétée en cas de déception[607]. Si l'abbé précise ne pas vouloir faire de bénéfices sur les ventes du livre, il entend néanmoins rentrer dans ses frais[608]. Ainsi, l'intention de produire un ouvrage qui puisse facilement être vendu et qui attire l'œil des acheteurs potentiels, une potentialité qui se voit accrue par l'ajout d'illustrations, justifie la conscienciosité de Lamoureux. Au travers de ces considérations, se dévoile ici une particularité de ce type d'associations pour les artistes. Si Marsal doit se trouver à faire face à tant de méticulosités de la part de l'abbé, c'est que la publication d'ouvrage porte des enjeux économiques de la part du commanditaire, qui n'ont pas lieu lors de l'accomplissement d'une commande dans le domaine des Beaux-Arts.

En ce sens, les échanges entre l'abbé et Marsal mettent en évidence le rôle majeur que joue l'artiste dans la constitution de l'ouvrage. En effet, au début des années 1890, lorsque commence à être évoquée la publication des *Saintes Maries*, Marsal a déjà une forte expérience du monde de l'édition. Les expériences passées de Marsal sous entendent une compréhension et une juste appréhension des paramètres à prendre en charge dans le contexte de l'impression, non seulement d'un livre, mais d'un livre illustré de surcroît. La grande diversité des méthodes de reprographie qui sont à la disposition des éditeurs et auteurs souhaitant illustrer leur ouvrage, si elle représente une opportunité pour les commanditaires, qui font face à un choix plus élargi de propositions commerciales, représente également une difficulté supplémentaire. Cette multiplicité impose une prise de décision qui, pour une personne non introduite à la sphère de

[605] Les formulations de l'abbé Lamoureux dans sa lettre nous permettent de deviner les sentiments communiqués par Marsal en ce sens : « C'est vrai, que c'est embêtant de travailler/ des lignes et de les effacer ensuite mais / ce travail (…) n'est/ pas embarrassant pour un artiste de votre mérite. » ; « A Bientôt le plaisir de recevoir les/ dessins et une lettre plus mignonne. », LJH-11.
[606] « (…) si je ne cherche pas la pierre/ philosophale, je travaille à terminer/ le meilleure combinaison. », *Ibid.*
[607] « Quand on est en/ présence d'une dépense phénoménale et/ qu'on n'a pas le sou en poche (…) », *Ibid.*
[608] « Mon Dieu m'est témoin que je n'ai pas voulu/ faire une affaire d'intérêt, tout ce que je demande/ c'est de faire mes frais, peut-on être plus/ raisonnable. », *Ibid.*

l'édition, peut se révéler être complexe. Les sollicitations répétées de la part de l'abbé Lamoureux à l'attention de Marsal viennent témoigner de la difficulté face à laquelle celui-ci se retrouve. A de nombreuses reprises, la correspondance entre les deux hommes donne exemple des problèmes que rencontre l'abbé à comprendre les différents mécanismes reliés à la production de son ouvrage.

Si ce dernier prend conseil auprès de l'imprimeur sélectionné, essentiellement pour les questions gravitant autour des dimensions de l'ouvrage, de la justification du texte ou encore de la qualité du papier[609], il n'en reste pas moins dépendant de l'avis et des conseils de Marsal au sujet des questions relevant de l'impression des illustrations. L'abbé formule d'ailleurs clairement son sentiment de dépendance, dans une correspondance datée du 10 octobre 1894, dans laquelle il affirme ne pas vouloir statuer sur le choix de l'entreprise qui doit prendre en charge les photogravures sans le conseil de Marsal[610]. L'abbé démontre également qu'il prête l'oreille à l'avis de Marsal sur les autres paramètres de la production du livre, notamment dans la question de choix de l'imprimeur[611]. Par ailleurs, la cohérence de l'ouvrage exige une bonne entente dans la question du format entre les dimensions de la justification du texte et celles des illustrations. Puisqu'il est attendu que ces deux dimensions soient identiques, une demande de la part de Marsal d'altérer la taille des illustrations altèrerait automatiquement les dimensions de la justification du texte.

De cette manière, le choix de l'abbé de confier le travail d'illustration à Marsal a pu être influencé par la nécessité de traiter avec un artiste expérimenté dans ce domaine, et qui pourrait palier à ses propres lacunes en le guidant dans les démarches nécessaires. Lamoureux pousse cette dépendance à l'artiste jusqu'à lui demander un modèle de la lettre qu'il doit adresser au graveur afin de valider sa commande[612]. Ces informations concernent les questions soulevées autour de la production des clichés par l'entreprise en charge de la photogravure. Marsal s'assure, en fournissant les instructions nécessaires à l'abbé Lamoureux, que les illustrations s'accordent uniformément avec le texte, notamment en termes de format. Ces informations sont nécessaires, car les techniques de photogravure permettent une réduction de format, par

[609] « J'ai vu hier l'imprimeur nous sommes tombés / d'accord pour le prix, le format le/ papier. », LJH-10.
[610] « Du reste je ne ferai rien sans/ vos conseils. », LJH-14.
[611] « Tenant compte de vos observations/ je me décide de confier l'impression de/ mon volume à Monsieur Martel. », LJH-12.
[612] « Vous me feriez plaisir, si vous pouvez/ me dire par retour du courrier quel genre/ de clichés il me faut. Je n'y entends/ rien./ Faites moi un brouillon de/ commande, avec vos observations, je/ le transcrirai. », Nous conservons une trace de la réponse de Marsal sur cette même lettre, puisqu'il y rédige une partie du brouillon de sa réponse. Cet aperçut nous laisse voir la technicité des instructions communiquées par Marsal à l'abbé.

l'intermédiaire de la photographie[613]. Pareillement, Marsal répond à une interrogation soulevée par l'abbé[614] au sujet de la nature des clichés que doit produire le graveur[615].

La correspondance entre Marsal et Lamoureux met donc en avant plusieurs paramètres inhérents à la production d'ouvrage illustrés. Elle permet notamment d'observer comment la dynamique de la relation entre les deux hommes impose à chacun de s'adapter à l'autre, ainsi qu'à ses méthodes de travail. De manière globale, les instructions fournies à Marsal pour la réalisation des illustrations des éditions successives des *Saintes Maries de Provence*, restent larges et laissent beaucoup de liberté à l'artiste dans le choix de la composition. Lamoureux le formule d'ailleurs clairement à plusieurs reprises dans sa correspondance[616]. Cette liberté est soumise à un cadre général défini par le commanditaire mais pas seulement, car produire des illustrations pour un ouvrage imprimé présuppose de s'adapter aux exigences du commanditaire, mais également à celles de l'imprimeur. Le frontispice de l'édition des *Saintes Maries de Provence*, que Marsal est tenu de reprendre sur demande de l'imprimeur, pour laisser plus de place à la partie textuelle de la composition, vient exemplifier ce point[617]. Ainsi, l'accumulation des acteurs intermédiaires peut créer un contexte dans lequel les contraintes techniques se trouvent multipliées pour l'artiste.

Ainsi, de par sa nature, le travail d'illustrateur se démarque largement du travail de peintre. Le fait d'être accompagné d'une source textuelle change la qualification de l'image, mais elle change aussi la qualification du commanditaire. En effet, dans un tel contexte, le commanditaire fournit une partie du travail qui mène au résultat final. C'est en cela qu'il est possible de parler de collaboration entre l'artiste et son client, là où ce n'était pas possible dans le cas de la pratique de la peinture. La nature des relations entre l'artiste et le commanditaire s'en trouve donc, elle aussi, changée. Par ailleurs, le nombre des illustrations, parfois élevé, peut imposer une correspondance dense entre les auteurs et Marsal, à laquelle s'ajoutent des

---

[613] FRAIPONT Gustave, *Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et gravure*, H. Laurens, Paris, 1930, p.18.

[614] « Faut-il faire graver sur Zinc ou cuivre (…) », LJH-13 ; « Vous me feriez plaisir, si vous pouvez / me dire par retour de courrier quel genre / de clichés il me faut. », LJH-15.

[615] L'artiste confirme ainsi à son commanditaire qu'il doit procéder à une commande de cliché en gravure sur zinc, qui permettent, comme le rappelle Marsal, une impression typographique des gravures. La qualité typographique des clichés de zinc permet une impression simultanée du texte et des illustrations. Une impression en taille douce nécessite l'usage d'une presse spécialisée, quand les plaques gravées par le procédé de gillotage permettent l'usage de la presse typographique, celle-là même qui est utilisée pour les caractères du texte, GERVAIS Thierry**,** « La similigravure », *Nouvelles de l'estampe*, Vol. 229, 2010, p.8-25. « Le cliché devra être sur zinc de même / nature que les caractères, susceptibles d'être / imprimés en typographie. », LJH-15.

[616] Citons pour exemple : « Toutefois je vous laisse pleine et entière liberté / pour leur exécution, vous pouvez modifier/ selon votre bon plaisir. », LJH-4 ; « Mais encore faire un dessin à votre idée pleine et entière liberté. », LJH-2.

[617] « (…) il vous faudrait faire au vu de ma lettre un/ nouveau frontispice moins encombrant pour laisser/ plus de place pour le texte. », LJH-18.

visites régulières. Cette proximité imposée par un tel besoin de communication peut servir de voie à l'émergence d'un lien d'amitié, comme l'évoque notamment l'abbé Lamoureux dans sa correspondance[618]. L'abbé n'hésite pas à témoigner de son attachement et, en dépit des discordes ayant eu lieu entre les deux hommes, sollicite inlassablement l'artiste chaque fois qu'il songe à faire paraître une nouvelle édition de son ouvrage. Si les collaborations répétées entre Marsal et ses commanditaires restent peu nombreuses dans le cas de la sous-partie actuelle, ce mécanisme se montre bien plus commun dans le cadre de la publication d'ouvrages de fiction, comme nous allons le voir.

3.3. Les ouvrage de fiction :

L'illustration d'ouvrages de fictions représente la portion la plus large de l'Œuvre illustré de Marsal. Elle comprend une partie d'ouvrage en prose, mais aussi, et dans sa majorité, des compositions lyriques. C'est d'ailleurs avec une œuvre poétique que Marsal débute avec bruit sa carrière d'illustrateur, se proposant de publier à partir de l'année 1875 *Les Œuvres Complètes* du poète languedocien Jean-Baptiste Fabre, souvent désigné sous le vocable de : l'Abbé Fabre[619]. Ce travail, n'émane pas de la demande d'un commanditaire, puisque Marsal se charge lui-même de la mise en forme de cette nouvelle édition des œuvres de l'abbé, disparu depuis 1783. L'ouvrage dont il est présentement question, est celui qui permet à Marsal, durant sa période parisienne, de soulager sa mélancolie et son mal du pays[620]. Aussi, à son retour en terre natale, s'affaire-t-il à proposer une édition illustrée de cette œuvre, une édition dont la popularité lui permet ensuite de jouir d'une visibilité auprès de commanditaires potentiels qui apprécieraient le ton des illustrations réalisées.

Une première part de reconnaissance ne tarde pas à arriver puisque, dès 1876, Marsal signe une collaboration avec l'auteur Paulin Capmal, pour le compte de ses *Esquisses Méridionale*. A ce sujet, il est fait mention dans la correspondance entre les deux hommes de deux dessins envoyés par Marsal à Capmal[621]. L'un de ces dessins porte sur *La Légende de*

[618] « Ce procédé n'est/ pas délicat, avec un étranger, encore mais/ avec un ami. », LJH-16.
[619] C'est la première occurrence du travail d'illustrateur de Marsal, notamment dans la presse, dans les colonnes de *La République* : « M. Marsal, (…) met en ce moment la dernière main à l'illustration du *Siège de Caderousse* qui paraîtra à la fin de l'année (…), « Chronique Régionale », *La République*, 11 septembre 1875, p.2.
[620] « Paraulas d'Edouard MARSAL », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1891, p.2.
[621] « J'aurais bien voulu/ savoir si vos 2 dessins sont/ tracés avec de l'encre autographique/ et s'ils peuvent être remis à/ Gillot ~~pour le tirage~~. », CaP-1.

Maupertuis[622]. Capmal évoquer alors avec enthousiasme un projet que Marsal lui a proposé, dans une lettre précédente[623], celui d'illustrer son roman *Le Cachot de la Tour des Pins*[624]. Capmal a connaissance du travail de Marsal autour des *Œuvres de l'abbé Favre*, puisqu'il mentionne dans sa lettre son désir de s'inspirer de cette publication pour son propre titre[625]. Il propose même à l'artiste de travailler à son roman, dès que ce dernier doit finir la publication des *Œuvres de l'abbé Favre*[626]. Si cette publication ne se concrétiser pas de suite, comme le prouve le reste de la correspondance entre les deux hommes[627], elle témoigne néanmoins d'une volonté active, de la part de Marsal, à élargir son Œuvre d'illustrateur, à cette époque[628].

Dès l'année 1878, ont lieu les premières collaborations du peintre avec des poètes félibres. Parmi ces collaborations, deux d'entre elles se distinguent par la récurrence de leurs occurrences. Ces collaborations sont celle qui ont lieu entre Marsal et les auteurs Charles Gros et Louis Roumieux (1829-1894). Ce que les deux poètes proposent à Marsal d'illustrer, ce sont essentiellement des vers rédigés en langue occitane. Cependant, les types des travaux que proposent ces deux commanditaires à Marsal, se distinguent mutuellement. Dans le cas de Gros, ces travaux ont une nature moins diversifiée que ceux qui sont exécutés dans le cadre des collaborations avec Roumieux. Ce que Gros propose à Marsal, ce sont essentiellement des illustrations pour des publications de courtes brochures qui éditent ses poésies à l'unité. Ce mode de publication qui se retrouve à de nombreuses reprises dans l'œuvre illustré de Marsal[629]. Ces poésies, pour la plupart des œuvres signées d'auteurs félibres, sont parfois mises en musique grâce à l'intervention d'un troisième parti. Une collection éditée par *La Campana de Magalouna*, intitulée *Las Cansous de la Campana* propose, dans la seconde partie de la décennie 1890, de telles brochures composées d'une illustration de Marsal, de la poésie et de la partition qui la complètent.

---

[622] « Je les/ ai montrés à plusieurs de mes amis,/ excellents appréciateurs, qui m'en/ ont fait de sérieux éloges, notamment/ de la Légende de maupertuis d'où/ vous avez tiré une composition qui/ révèle en vous un maître. », *Ibid*.

[623] « J'accepte/ avec plaisir votre offre de vous/ occuper du cachot de la Tour des Pins (…). », *Ibid*.

[624] Ce titre connaît déjà deux publications de la part de Capmal, une nouvelle sous forme de livret de 28 pages, publié en 1867, et un roman, version augmentée de la nouvelle, de 271 pages, publié en 1872. La version dont il est question dans cette correspondance est bien celle du roman, puisqu'une publication sous forme de multiples livraisons est évoquée.

[625] « (…) on pourrait adopter le format/ et l'édition de luxe que vous/ aviez donné à Favre (…). », *Ibid*.

[626] « S'il vous était agréable de faire/ cette publication de compte à demi/ avec moi, après que vous auriez/ fini de publier l'œuvre de/ Favre (…). », *Ibid*.

[627] Dans une lettre du 2 mars 1880, Capmal écrit à Marsal : « Nous parlerons/ quand vous voudrez de notre/ ancienne intention de créer/ une belle édition illustrée/ du cachot de la Tour des Pins. », CaP-4.

[628] Capmal propose par la suite de nombreux projet à Marsal, dont nous n'avons trouvé aucune trace en dehors de leur évocation dans cette correspondance. Ainsi, en dépit d'un souhait commun de travailler ensemble, aucune autre collaboration ne semble avoir eu lieu entre Capmal et Marsal.

[629] La bibliographie jointe en annexe de cette étude démontre combien l'artiste illustre de nombreuses œuvres répondant à ce procédé.

Cette combinaison est préexistante, dans le milieu éditorial montpelliérain, à la collection *Las Cansous de la Campana*. Dès 1878, avec l'édition de la poésie *Magalouna*[630] composée par Gros à l'occasion de la première réunion du Parage de Montpellier à Maguelone, s'observe l'usage d'une telle formule[631]. De l'avis de la chronique montpelliéraine, Gros commence à considérer avec sérieux sa carrière de poète à partir de l'année 1877[632]. Cette datation permet de déterminer à quel point la collaboration entre Marsal et Gros débute tôt dans la carrière du poète. Ce dernier ne semble, par ailleurs, pas faire appel à d'autres artistes que Marsal, dans le cadre de l'illustration de ses poésies, ajoutant ici une notion d'exclusivité à cette collaboration[633]. La presse locale ne n'hésite pas à décrire l'amitié qui unit les deux hommes, et définit Marsal comme un « excellent et constant collaborateur artistique » de Gros[634]. L'artiste produit cinq illustrations pour les œuvres de Gros entre l'année 1878 et l'année 1886. Ces publications contribuent à développer la popularité du poète et à le hisser au rang de figure populaire de la ville de Montpellier dont il est, comme Marsal, originaire[635]. Cependant, en dépit de leurs collaborations répétées et en raison surement de la proximité de domiciliation entre les deux hommes, aucune correspondance ne permet de témoigner des attentes précises du commanditaire à l'égard de ces réalisations.

---

[630] Par ailleurs, lors de la parution du premier numéro *La Campana de Magalouna*, en janvier 1892, Marsal insère le poème à la deuxième page de la revue. A cette occasion, le poème est d'ailleurs dédié au peintre, GROS Charles, « Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.2.

[631] La mise en musique de la poésie est due à une composition de E. Bérard, organiste de la cathédrale de Montpellier, « Aquela pouësia es estada soumpausada à l'oucasioun de la premièra reünioun dau parage de Mount-Peliè à Magalouna, en 1877, e editada embé musica de E. Bérard, l'eminent ourganista de la cathedrala de Moun-Peliè, e illustracioun de E. Marsal. », « Cette poésie a été composée à l'occasion de la première réunion du parage de Montpellier à Maguelone, en 1877, et éditée avec une musique de E. Bérard, l'éminent organiste de la cathédrale de Montpellier, et illustration de E. Marsal. », Note de bas de page jointe à la poésie : « Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.2.

[632] Un article de Eugène Pintard, publié en plusieurs parties dans les colonnes de *La Vie Montpelliéraine,* suggère le fait que Gros ait véritablement commencé à considérer une carrière de poète à partir de l'année 1877, « C'est en 1877 que Gros se lance vraiment dans la vie poétique (…). ». Notons cependant que l'auteur n'oublie pas de mentionner le fait que Gros ait déjà publié quelques poèmes avant l'année 1877. L'idée défendue par Pintard ici semble être surtout celle d'un amateur jusqu'alors peu prolixe et pratiquant dans un contexte restreint qui compose quelques œuvres par charité, qui décide de produire à partir de 1877 des œuvres plus ambitieuses, qui connaissent une portée plus importante, que l'on peut aussi mettre en relation avec la volonté de faire illustrer ses poésies, PINTARD Eugène, « Le chantre du Clapàs », *La Vie Montpelliéraine*, 6 décembre 1908, p.2.

[633] C'est un point que l'article de Pintard ne semble pas remettre en cause, puisque la seule collaboration évoquée avec un artiste est celle avec Marsal, *Ibid.*

[634] « Emu, inspiré par cette touchante histoire, Gros me consigne en vers languedociens : son poème est publié, en 1884, avec un dessin de M. Marsal, son excellent et constant collaborateur artistique. », *Ibid.*, p.3.

[635] L'article de Pintard fait de nombreuses références à ce statut de célébrité locale, nous citons ici la rencontre avec un cafetier stupéfait quand l'auteur lui demande s'il connaît le poète avec lequel il a rendez-vous : « On comprend qu'il soit très connu à Montpellier ; il y jouit d'une popularité aussi grande qu'est sa facilité à poétiser. (…) Je me trouvais, un jour, dans l'un des grands cafés de la place de la Comédie où m'avait donné rendez-vous le félibre du Clapàs. Désireux de savoir s'il n'était pas arrivé avant moi : –Connaissez-vous Charles Gros ? demandai-je au garçon ; ne serait-il pas déjà venu ? –Si je connais Charles Gros ! s'exclama-t-il. Ah ! pécaïre, vous ne voulez pas que je connaisse Charles Gros ? C'est un bon rigolo ; avec lui, on ne *languit* pas. », PINTARD Eugène, « Le chantre du Clapàs », *La Vie Montpelliéraine*, 17 janvier 1908, p.3.

Un déficit presque égal s'observe dans le contexte des collaborations entre Roumieux et Marsal, qui laissent une maigre trace d'échanges épistolaires dans les archives publiques. La relation entre les deux hommes donne pourtant l'exemple de collaborations plus seulement répétées, mais aussi dont les ambitions s'accroissent au fil du temps. Les nombreuses œuvres issues du travail commun de Roumieux et Marsal possèdent des natures dissimilaires entre-elles. Le large panorama dans lequel s'inscrivent ces coentreprises, fait écho à l'éclectisme littéraire de Roumieux, un point qui est soulevé par François Dezeuze (1871-1949) dans la biographie qu'il fait du poète dans ses *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*[636]. Cet éclectisme donne au caractère du poète une accointance certaine avec celui de Marsal, qui trouve ici un auteur littéraire dont l'aisance dans la production de vers résonne avec sa propre aisance dans la production de dessins.

En termes chronologiques, le premier exemple de cette coentreprise est probablement le plus notable de l'œuvre commune du poète et de l'artiste. *La Jarjaiado* est une fiction écrite en vers, qui se divise en trois parties auxquelles sont adjointes un épilogue terminant l'histoire du facétieux Jarjaille, portefaix tarasconnais et personnage central de l'œuvre. La mise en vente du poème de Roumieux a lieu dès la fin de l'année 1878. L'ouvrage est richement orné d'illustrations se présentant sous des formes diverses, de type culs de lampes, vignettes, ou encore initiales. *La Jarjaiado* connaît un véritable succès critique à sa sortie et contribue à affermir la réputation de Marsal en tant que talentueux illustrateur de récits[637]. En parallèle, elle permet également à Roumieux de bénéficier de ce succès au compte de sa réputation propre, même si cette dernière est déjà bien établie au moment de la sortie de l'ouvrage. Cette notion réputationnelle est évoquée dès l'avant-propos de l'ouvrage qui désigne Marsal comme « l'illustrateur de l'abbé Favre »[638]. Cette dernière mention prouve ici le rôle emblématique que peuvent tenir ces publications dans la constitution de la réputation d'un artiste. Le même type de rhétorique se retrouve dans la désignation de la figure Roumieux, qui devient ici « l'auteur de *La Jarjaiado* »[639].

---

[636] DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, ed. F.Dezeuze, Montpellier, 1935, p.156.

[637] FOUARD Cassandre, *La jarjaiado illustré par Edouard Marsal*, *op. cit.*, 104p.

[638] « L'illustrateur de l'abbé Favre a voulu faire resplendir, (…) une nouvelle pierre fine qui portera bonheur, honneur et gloire, au jeune et vaillant peintre montpelliérain, comme au Félibre majoral qui l'a si bien inspiré. », ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.132-133.

[639] « (…) j'avais prié l'auteur/ de la Jarjaiada (…). », CJH-ND-1. Notons également une occurrence aux illustrations de *La Jarjaiado*, observée dans la correspondance avec Marius Amy : « (…) l'artiste de talent/ qui a fait les dessins de la/ jarjaiado ; ces dessins sont pour moi/ un chef-d'œuvre du genre. », AJB-7. Par ailleurs, un article de *L'Eclair* reprenant la biographie de Roumieux, et décrivant la période durant laquelle ce dernier vit à Montpellier par l'expression : « les jours de *La Jarjaiado* », « Roumieux fut montpelliérain pendant les quinze

Cette période laisse également s'épanouir une amitié forte entre Marsal et Roumieux, à laquelle plusieurs sources font d'ailleurs allusion. D'une part, Roumieux est choisi comme parrain du plus jeune fils de Marsal, Louis[640]. Le fils aîné de Marsal, Fernand, témoigne même de l'aide que le poète lui apporte dans l'avancement ses travaux scolaires[641]. D'autre part, la correspondance intra-familiale des Marsal laisse paraître les contacts fréquents ayant lieu entre le foyer et le poète nîmois. Cette insertion manifeste dans le milieu familial du peintre, qui n'est comparable à aucune autre relation amicale, laisse voir le haut degré d'intimité qui existe, non seulement entre les deux hommes, mais aussi entre Roumieux et le foyer Marsal, dans son ensemble. L'anecdote que relate Dezeuze au sujet de la naissance de la chanson *Li Noço de Guingoi*, illustre plus encore ce point. Cette composition est destinée au divertissement de Marsal qui, ayant invité le poète alors désargenté à passer le nouvel an chez lui se voit remercié par les vers de son ami. Roumieux invente donc, ce soir-là, une chanson traitant des festivités nuptiales d'un couple dont l'un des compagnons est atteint de jambes cagneuses et l'autre affublée de jambes inégale, et qui sont rejoints par un cortège d'invités, tous également boiteux[642]. Cette chanson, et la danse qui l'accompagne, connaissent par la suite un véritable succès dans les milieux festifs méridionaux et bénéficient en 1886 d'une publication illustrée par Marsal[643].

Le protocole décrit ci-dessus, semble démontrer une aisance particulière dans la relation entre les deux hommes qui font fructifier l'amusement qu'ils partagent de manière privée, en œuvres à destination du public. Une telle occurrence démontre combien l'amitié entre les deux hommes se trouve au cœur du processus de création, dans leurs collaborations. Si s'observe ici un exemple de jeu devenu œuvre, dans certains cas c'est l'activité laborieuse qui semble excéder son rôle, pour devenir source d'amusement. L'épilogue de *La Jarjaiado* offre au lecteur une scène durant laquelle Roumieux se trouve dans l'atelier de Marsal. Les deux hommes sont alors à l'illustration de *La Jarjaiado* et sont dérangés dans leur labeur, par la visite subreptice

---

dernières années de sa vie ; ce furent encore de beaux jours que ceux de la « Jarjaiado » (…) », PEYRAS Claude, « Lou Maset de Mestre Roumieu », *L'Eclair*, 20 mai 1922, p.1.

[640] Comme figuré dans l'acte de naissance de Louis Marsal, conservé aux Archives Départementales de l'Hérault, 5 MI 58/1. Certaines correspondances intra familiales témoignent également de constantes visites de la part du poète, rendues à la famille de Marsal, alors même que ce dernier se trouve éloigné et qui suggèrent également une constance usuelle des visites du poète au foyer Marsal. Citons par exemple une lettre de Catherine Marsal qui se plaint des visites trop sporadiques du poètes depuis le départ de Marsal, en en décrivant néanmoins deux au cours de la semaine passée, « Monsieur Roumieux brille chez/ nous par son absence nous ne l'av/ ons vu que deux fois ; mercredi et/ dimanche, il est rare comme le/ beau-temps s'est le cas de le dire (…). », F-5.

[641] « (…) j'ai/ gagné deux bon point ; un pour mon devoir/ et un pour le problème./ C'est monsieur Roumieux et mon oncle qui mon/ montrer comment il fallait faire. », F-ND-4.

[642] DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, ed. F.Dezeuze, Montpellier, 1935, p.160.

[643] *Ibid.*

du portefaix. Cette scène, pour laquelle Marsal réalise une illustration (Fig. 93), propose une vision de la manière dont Marsal travaille à ses réalisations pour l'ouvrage alors en cours de lecture. En pleine discussion avec l'auteur, Marsal est attablé à son pupitre, une plume à la main. Cette image suggère une collaboration ici encore étroite entre les deux hommes et la présence de Roumieux lors de la composition même d'au moins certaines des illustrations[644].

La proximité entre les deux hommes est également illustrée dans le frontispice de l'œuvre (Fig. 94). Dans celui-ci, Marsal glisse au premier plan repoussoir deux personnages de dos, postés sur un rocher, qui observent Jarjaille traverser ses aventures. Ces deux personnages sont en fait des portraits de Marsal et Roumieux. Or, dans cette saynète, Marsal se présente de nouveau en pleine séance de travail et accompagné de Roumieux dans le processus. L'artiste fait ici le choix de représenter le poète interagissant directement avec lui, une main posée sur son épaule, et semblant le guider dans sa besogne. Cette imagerie renforce, ici encore l'idée d'une collaboration intriquée entre les deux hommes. Cette étroite entreprise se confirme à l'analyse des illustrations qui émaillent l'ouvrage, tant leur fonctionnement conjoint avec l'œuvre textuelle apparaît avoir été soignée d'un point de vue technique, comme du point de vue narratif.

Dès le frontispice de l'œuvre, Marsal choisit de présenter une mise en abyme visuelle, en se dessinant en train de composer les illustrations de l'ouvrage. Cette mise en abyme fait écho à celle à laquelle procède Roumieux durant l'épilogue de son récit[645]. Marsal reprend donc ici le procédé littéraire pour le transposer à son travail iconographique et répond à la mise en abyme littéraire, par une mise en abyme iconographique. Marsal démontre ici son adaptabilité dont il fait preuve dans ses travaux d'illustrateur, afin de proposer un résultat final aussi congruent que possible. L'image introductive de la seconde partie du récit dans laquelle Jarjaille, tombé du paradis, atterris au purgatoire, présente un second exemple de cet effet[646]. Dans cette partie de la narration, la page titre proposée par Marsal (Fig.95) reprend directement le récit textuel, dans lequel Jarjaille est arrêté dans sa chute du paradis par un pan de sa chemise qui se retrouve accroché à l'enseigne du purgatoire. Ici, c'est le récit de Roumieux qui propose une péripétie

[644] La présence directe de Roumieux lors des séances de travail, expliquerait le manque notable de correspondance existant entre les deux hommes, pour la composition d'un ouvrage pourtant richement illustré.
[645] Dans cet épilogue, Roumieux rend visite à Marsal pour lui faire part d'une conversation qu'il a eu avec Henri de Bornier, qui le premier avait raconté la légende de Jarjaille au poète. Dans cette conversation le félibre demande à Roumieux de gracier Jarjaille et de lui permettre de sortir des enfers, en reconnaissance de l'amusement que leur apporté le récit de ses aventures, ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.,* p.175-176.
[646] Comme le précise l'avant-propos de l'ouvrage, c'est à partir de cette partie que Roumieux reprend entièrement à son compte la narration de l'histoire de Jarjaille, une légende qui originellement ne traitait que de l'histoire du portefaix ayant réussi à tromper Saint Pierre à l'entrée du Paradis. Roumieux décide ensuite d'allonger son aventure en lui faisant traverser purgatoire et enfer, CHARVET Gratien, « Avant-propos », ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.,* p. VIII.

particulièrement propice à l'illustration. Tellement qu'elle pousse à penser, après avoir observé comment Marsal devait adapter sa manière aux directives de Roumieux, dans quelle mesure l'artiste a, lui-même, inspiré les traits narratifs du poète. Dans une telle hypothèse, cette illustration pourrait être un témoignage d'un tel évènement, dans la mesure où elle permet facilement de proposer une page titre qui fasse preuve d'une cohérence absolue avec l'avancement du récit. Marsal ne se contente pourtant pas seulement de la double qualité de cette image ici, puisqu'il y inclut l'initiale qui débute le récit du chapitre.

Cet exemple nous permet donc d'observer l'entrelacement serré du texte et des images, surtout quand l'inclusion d'une initiale rend impossible leur indépendance. Du point de vue technique, le fonctionnement appairé du texte et de l'illustration se définit également par l'usage d'illustrations en vignettes, et pas seulement de hors-textes. Cette utilisation systématique de hors texte n'est pas exclue des collaborations entre Roumieux et Marsal, puisque nous la retrouvons dans un autre type de publications qui les réunis : les romans feuilletons. Les deux amis collaborent à deux romans feuilletons publiés, pour le premier, au cours de l'année 1882, pour le second, en 1883. *La Favorite de Bou-Améma* est l'un des trois titres de romans feuilleton que Marsal illustre au cours de l'année 1882. Ces titres sont publiés sous forme de livraisons bi-hebdomadaires, chacune accompagnée de son estampe[647]. Ce mode de production encourage l'utilisation de hors-textes, qui sont alors glissées au début de chaque livraison. Cet emploi systématique, tend néanmoins à rompre avec la cohésion précédemment observée.

Ce phénomène se trouve exacerbé dans le désalignement des images avec le texte qu'elles illustrent. Les illustrations ne relatent pas toujours une scène ayant eu lieu dans le chapitre qu'elles accompagnent. Certaines d'entre elles sont, en effet, placées en amont, comme en aval des évènements décrits dans le texte. Certains chapitres se voient ainsi parfois attribué plusieurs illustrations au sujet des différents évènements qu'ils relatent[648]. Un autre exemple concret qui décrit l'indépendance de l'image et du texte, dans le cadre des travaux concernant les romans feuilleton, se trouve dans la pratique du réemploi. En effet, la comparaison des illustrations des différents feuilletons illustrés par Marsal, offre le témoignage d'une telle manœuvre[649]. Ainsi,

[647] C'est d'ailleurs sous ce format que Capmal proposait à Marsal de publier ses romans, « (…) mon projet est de publier tôt ou tard/ cet ouvrage par livraisons illustrées,/ ainsi que les Folles nuits de Pierre/ d'aragon et les Enfants du Peuple. », CaP-1.

[648] Nous donnons pour exemple le chapitre dont nous avons précédemment traité, « Lou Castel de la Mort » dont le texte s'étale de la page 486 à 494, se trouve illustré aux pages 561 et 569. A l'inverse, d'autres chapitres, à l'image du chapitre V « Une Grappe de Pendus », sont précédés par leur illustration (ici cette dernière se trouve dans le chapitre précédent). Par ailleurs, le découpage des livraisons ne répondant pas à celui des chapitres, celui-ci peut laisser un temps supplémentaire à l'artiste pour proposer un dessin traitant du chapitre en cours.

[649] En dépit de la profusion d'images proposées dans ce type de travaux, notre étude ne nous a permis d'identifier que deux occurrences de ce phénomène.

certaines illustrations destinées à un roman, peuvent se retrouver réutilisées pour une autre publication. L'illustration (Fig.96 et Fig.97) que nous retrouvons à la fois dans *La Favorite de Bou-Améma* et dans *L'Adultère et l'Amour*, roman également illustré par Marsal et signé de l'autrice Mie d'Aghonne, en est un exemple. De la même manière, l'illustration (Fig.98) est livrée dans le roman *Le Roi du Crime*, par Camille Bonheur, et réapparait dans les pages de *La Favorite de Bou-Améma* (Fig.99). La seule lecture des images permet donc de constater la différence dans la nature d'une collaboration pour un ouvrage tel que *La Jarjaiado,* de celle d'une collaboration pour la réalisation d'un roman feuilleton.

Cette lecture vient se confirmer au contact des sources qui nous informent des conditions dans lesquelles sont effectuées ces images. En effet, si, comme le présente Marsal, Roumieux accompagnait son illustrateur dans ses séances de dessin pour *La Jarjaiado*, la même intimité ne peut s'observer dans le cadre de la confection des illustrations pour les romans feuilletons. Albert Eloy-Vincent, dans sa *Légende Natale*[650]*,* témoigne d'un Marsal attelé, pendant les horaires auxquels il dispense ses leçons de dessin, à travailler les illustrations pour ses romans feuilletons sur des matrices de buis[651]. L'auteur témoigne également du manque de considération éprouvé par Marsal à l'égard de ces travaux[652]. Cette attitude négligente fait écho à celle qu'adopte Roumieux pour la rédaction de ses roman feuilletons[653]. C'est ici Dezeuze qui nous informe de la méthode de travail du poète. Parmi les nombreuses anecdotes que nous propose l'auteur, l'une d'entre elles évoque la rédaction des romans feuilleton de Roumieux. La désinvolture du poète est clairement mise en avant, présentant un Roumieux aux tendances retardataires, qui écrit ses chapitres au dernier moment et oblige l'imprimeur à lui courir après, afin de respecter ses délais[654]. Une histoire en particulier raconte comment l'un des chapitres de *La Favorite de Bou-Améma* est écrit sur un coin de table de café, au milieu d'une conversation avec deux dames interrompues par une jeune ouvrier typographe[655].

---

[650] ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, 269p.

[651] « Dans le temps qu'il ne passait pas à corriger nos *fac-simile*, il dessinait sur de petits carrés de buis préparés pour la gravure les illustrations d'un roman-feuilleton à livraison hebdomadaire « La fille de Bou-Ahmema ». », *Ibid.*, p.193-194.

[652] « Ces petits dessins m'émerveillaient ; je le laissais voir et il s'indignait, ayant conscience de la bassa qualité de ces vignettes aussi mal rétribuées que mal gravées. », *Ibid.*, p.194.

[653] François Dezeuze rédige une biographie de Roumieux dans un chapitre de son ouvrage », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, dans lequel une anecdote nous raconte le processus de rédaction de l'un des chapitres de l'ouvrage sur le coin d'une table de café, au milieu d'une conversation avec deux dames, DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.145-183.

[654] « Ces romans paraissaient chaque huit jours en feuilletons à deux sous. Roumieux les écrivait au fur et à mesure, ne donnant jamais à l'avance le texte aux imprimeurs qui durent, plus d'une fois, courir après lui, pour se faire livrer, -bienheureux quand il ne fallait pas lui mettre en main le porteplume et papier blanc et attendre, comme un huissier, l'élucubration improvisée. », *Ibid.*, p.175-176.

[655] « Un jour il bavardait avec des dames dont l'une portait une bague à pierre noire incrustée d'or. Un jeune typo hors d'haleine arrive : / « M'sieu Roumieux, M'sieu Roumieux, le feuilleton !.../ –Le feuilleton ? ah, oui !... où en

Le témoignage de Dezeuze donne à voir la désinvolture avec laquelle Roumieux envisage son activité de romancier. Cependant, l'analyse des méthodes de travail de Roumieux donne des indications sur les conditions dans lesquelles Marsal a, lui-même, produit ses illustrations. En effet, la désynchronisation des illustrations et du texte peut être observée dans le cadre de cette méthode d'écriture au fil de l'eau, qui ne permet pas à l'illustrateur de connaître à l'avance la péripétie fictionnelle de la semaine. Il semble pourtant que Roumieux, s'il ne connait pas le contour exact des chapitres ponctuant son ouvrage, sait en revanche quelle est la direction générale que doit prendre son récit.

L'analyse du frontispice que Marsal réalise pour *La Favorite de Bou-Améma*, et qui sert aussi de matériel promotionnel pour la publication de l'ouvrage (Fig.100), confirme cette idée[656]. En effet, cette illustration donne au lecteur du roman une préfiguration de moments clé du récit. L'image se divise en quatre saynètes. Chacune de ces saynètes racontent des évènements ponctuant l'intrigue du roman. Or, ces évènements se trouvent, pour certains, dans une partie avancée du récit. Pour exemple, la saynète centrale propose au lecteur une illustration de la mort de Laeticia, personnage titre du roman. Seule la scène dessinée dans le coin haut gauche de la composition illustre une ligne narrative intervenant au début du récit. Ce style de composition en mosaïque, n'est pas exclusif à *La Favorite de Bou-Amema*, nous le retrouvons dans les autres frontispices de romans feuilletons illustrés par Marsal. Celui de *L'Adultère et l'Amour* (Fig.101) propose quatre saynètes. Le frontispice du *Roi du Crime* (Fig.102), se distingue des deux précédemment cités, par le fait que le titre se trouve en haut de la composition. Une large image s'étend du haut jusqu'au dernier quart de la composition, dans laquelle cohabitent deux évènements narratifs du roman, l'un au premier plan, l'autre au second plan.

Les saynètes qui ornent les frontispices réalisés pour les romans feuilletons donnent donc toutes une préfiguration des péripéties du récit. Sur l'illustration centrale du frontispice de *La*

---

suis-je ?/ –Je ne sais pas, Monsieur Roumieux./ –Diable, diable ! Mesdames ne sauriez-vous pas ou j'en suis ?/ – Nous ne savons pas, Monsieur Roumieux./ A ce moment, Roumieux remarque la bague. C'est un éclair, c'est l'inspiration. Il commence un nouveau chapitre, l'intitule le Talisman mystérieux, bâcle huit pages sur ce thème, les remets au typo et recommence à marivauder avec les dames, remettant à huit jours plus tard le souci de faire la soudure entre la dernière et l'avant dernière élucubration. ». Sur la véracité de cette anecdote, nous pouvons vérifier que le chapitre « Lou Castel de la Mort » dont nous avons fait mention plus haut, relate l'histoire des fiançailles entre un baron de Kranesek et une mariée cadavérique, il y est alors fait mention d'un talisman qui est une « bague en or formée de deux petits serpents, enroulés et entrelacés tenant, chacun d'un côté, dans leur gueule entr'ouverte, une émeraude étincelante ». Si le titre ne correspond pas à celui que propose Dezeuze, notons néanmoins que la narration de ce chapitre se détache de celle du précédent, semblant corroborer la théorie selon laquelle Roumieux ne se souvenait plus de l'avancée de son récit au moment de la rédaction, *Ibid.*, p.176.

[656] Nous nous référons ici au poster d'affiche frontispice pour désigner le dessin de la page titre de l'ouvrage qui sert aussi d'affiche publicitaire pour promouvoir les ventes de l'ouvrage.

Favorite de Bou-Améma, les deux personnages dont il est fait mention dans le titre, la favorite et le marabout, interagissent. Bou-Améma donne ordre à la panthère Nemra de mettre à mort sa favorite étendue au sol. Marsal propose une illustration individuelle de la scène, dans les pages du roman (Fig.103). La scène de l'illustration individuelle semble plus franche dans sa description de l'attaque subie par la jeune femme. En effet le frontispice, tout en décrivant les évènements à venir dans le roman, n'indique pas clairement la mort de la favorite. Certes, la panthère semble menacer la vie de la jeune femme, mais la scène que représente Marsal n'est pas celle d'une violente attaque. Le fauve, une patte posée sur la cuisse de la favorite, repose encore sur ses membres arrière. L'animal montre ses dents à la jeune femme visiblement effrayée, mais le moment suspendu par l'artiste semble suggérer l'issue encore incertaine de cette interaction. Marsal impose ici une ambigüité dans la narration picturale qui laisse planer le doute dans l'esprit du lecteur, tout en attisant sa curiosité, permettant à l'artiste de décrire l'issue du roman sans vraiment la révéler.

L'illustration individuelle ne laisse pas autant d'interrogations. En effet, Marsal propose ici une version beaucoup plus violente de l'attaque. Le fauve est présenté bondissant de ses pattes arrière, crocs et griffes dénudés, les yeux luisant d'agressivité dirigés vers le corps contorsionné de la favorite. Le spectateur peut observer les griffes de l'animal déchirer la chair de la poitrine de la jeune femme renversée en arrière par le poids de l'animal et la surprise de l'attaque, dont la soudaineté ne lui laisse pas le temps d'esquisser un geste de défense. La faiblesse physique de la jeune femme faisant face à la vigueur de l'animal est mise en avant par les reflets obscurs qui dessinent la musculature de la bête, s'opposant à la chair tendre et délicate de la favorite percée sans difficulté par la griffe de la panthère. La vulnérabilité de la jeune femme est également illustrée dans sa demi-nudité. Le corps de Laeticia n'est protégé que par de fines étoffes qui flottent autour d'elle et qui révèlent sa poitrine sans protection aucune, face à la force de l'animal qui perpétue son attaque. Le dénudement des griffes fait par ailleurs échos à celui des pieds et des mains de la favorite. Dans ce combat sans arme mécanique, sans protection, les armes de prédilection de la favorite que sont ses charmes, ne lui permettent pas de lutter face au fauve.

Une autre particularité des illustrations de romans feuilletons dans le contexte de l'étude de l'Œuvre illustré de Marsal, est la technique qui est employée pour leur réalisation. Les estampes présentées sont obtenues par le biais de gravures sur bois. Dans ce contexte, le trait de Marsal est appliqué directement sur une matrice de bois, destinée à être livrée à un sculpteur. Ainsi la technique de la gravure sur bois nécessite l'intervention d'un ouvrier graveur et donc d'un tiers supplémentaire venant s'inclure au milieu de la collaboration entre l'auteur et

l'illustrateur. Cette collaboration en devient moins intime. Elle induit également l'idée que l'image qui est livrée au spectateur est une traduction par le graveur, de celle que propose Marsal en premier lieu[657], imposant une prise de recul quant à la réalisation techniques des images.

Parmi les nombreuses images proposées, certaines souffrent d'une exécution plutôt maladroite. D'une part, s'observent des imprécisions dans le traitement des raccourcis et des corps. C'est ce que démontre une illustration de *L'Amour et l'Adultère* (Fig.104). Dans cette composition, un homme agrippe l'épaule d'une femme devant lui, et lève son bras droit afin de lui asséner un coup. Le bras droit reçoit ici un traitement lui donnant une allure désarticulée. Si le rendu des corps peut souffrir d'une représentation approximative, celui des visages peut pâtir du même type de traitement. En effet, la recherche d'expressivité mène parfois à une réalisation peu convaincante de certains visages. Les illustrations (Fig.105 et Fig.106) en proposent un exemple. Ces deux illustrations présentent des personnages dont les traits sont défigurés par une tentative évidente d'expressivité qui peine à se rendre convaincante sur le résultat final. Par ailleurs, au-delà de ce défaut dans l'expression des personnages, les visages semblent mal s'imbriquer sur les corps qui leurs sont associés, tant le travail des ombrages ne réussit pas à donner de cohésion d'ensemble au dessin. Emane de la composition finale comme une impression de collage.

La technique de la gravure sur bois peut aussi limiter le graveur dans la précision des traits qu'il voudrait proposer. C'est ici un effet limitant qui dégrade l'efficacité de la gravure sur bois, surtout lorsque le procédé peut être mis en regard avec ceux de la photogravure, proposant le rétrécissement à volonté des dessins originaux[658]. Il faut aussi prendre en compte le facteur du temps de la réalisation des gravures et des dessins. L'éditeur demande la production de deux gravures par semaines, qui accompagnent chacune des livraisons. Or, la réalisation de tant d'ouvrages, dans un délai limité, nécessite une rapidité d'exécution qui peut impacter la facture finale et causer les imprécisions observées plus tôt. L'impératif de ces délais peut également influer sur le manque de créativité notable qui se dégage de certaines des compositions proposées par l'artiste.

L'emploi de la technique de la gravure sur bois éloigne le spectateur de la proposition initiale de Marsal, par la nécessité de faire intervenir un graveur sur bois. Le choix d'employer le procédé de l'autographie pour reproduire les illustrations de *La Jarjaiado,* contribue à

[657] Dans le cas de tous les ouvrages étudiés ici, le travail de gravure est signé de la main d'un certain Ruszler, sur lequel nous n'avons pas d'informations complémentaires.
[658] FRAIPONT Gustave, *Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois*, *op. cit.*, p.26.

évacuer cette question d'éloignement. Dans ce cas, les traits de l'artiste sont directement reproduits sur la matrice, sans intervention tierce. Ce choix est cependant déploré dans l'avant-propos de l'ouvrage par Gratien Charvet, qui compare les illustrations de Marsal à celles de Gustave Doré, qui sont, elles, gravées sur bois[659]. Se retrouve ici un témoignage de l'ambiguïté du positionnement de la gravure sur bois à la fin du XIXème. Si aucune erreur ne peut être faite dans l'observation de son attrait dégradé lorsqu'elle est mise en regard des techniques de taille douce, cette fin de siècle lui offre pourtant une dignité nouvelle[660]. L'apparition de nouveaux procédés industriels moins dispendieux, n'est pas étrangère à cette élévation de statut qui s'impose au grès d'une forme de réaction dans l'appréhension des procédés de l'estampe[661]. L'image de la gravure sur bois se détache de ce fait peu à peu de celle de la presse, ainsi que de celle de l'édition d'ouvrages au prestige réduit.

Les illustrations que réalise Marsal dans le cadre des romans feuilletons, proposent un vocabulaire iconographique pléthorique. Au travers de ces commandes, Marsal aborde des thèmes pour certains très peu étudié dans le reste de son Œuvre. L'un de ces thèmes s'est déjà révélé dans l'observation du dénudement de la favorite, observable dans l'illustration de sa mise à mort. La nudité, thématique à laquelle goûte peu Marsal, trouve ainsi sa place dans le contexte de ses illustrations pour romans feuilletons. C'est aussi le cas de la thématique de l'orientalisme. En effet, *La Favorite de Bou-Améma*, par son ancrage dans un fait historique, offre une manifestation rare de la vision de Marsal sur l'orient. Si le peintre possède, de nombreux amis s'intéressant au monde oriental[662], le désintérêt de Marsal pour l'orient est manifeste, à l'étude de son Œuvre général. L'exemple de *La Favorite de Bou-Améma* nous donne ainsi une vision rare de l'exploration d'une telle thématique, par Marsal. Cette vision est, par ailleurs, largement explorée, puisque Marsal propose à la fois des scènes d'intérieur (Fig.107), d'extérieur (Fig.108), et des paysages (Fig.109) dans ce contexte. Les illustrations de *La Favorite de Bou-Améma* foisonnent de costumes orientaux dont les modèles semblent d'ailleurs avoir reçus l'influence des planches de l'ouvrage de Racinet (Fig.110 et Fig.111).

Après leur travail commun sur les romans feuilletons, Marsal signe d'autre collaborations avec Roumieux. Cependant aucune autre entreprise de large ampleur n'a lieu entre les deux

---

[659] « (…) Et, croyez-moi, ce serait bien autre chose encore si le travail de l'artiste, au lieu d'être simplement reproduit par l'autographie, eût été gravé sur bois, comme les œuvres de Gustave Doré. », CHARVET Gratien, « Avant-propos », ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.XII.

[660] PAGE Alexandre, *Sculpsit et delineavit : Léopold Flameng (1831-1911), ou le métier de « graveur-illustrateur » dans la seconde moitié du XIXème* siècle, Thèse de doctorat, sous la direction de Cardinal Catherine, Université de Clermont Auvergne, 2017, p.53.

[661] *Ibid.*

[662] Parmi lesquels le peintre Benjamin Constant, ou son ami Delacroix.

hommes avant la publication de *Li Couquiho d'un Roumiéu*[663], à partir du mois d'août 1890. Cet ouvrage partage son mode de publication avec celui des romans feuilletons, puisqu'il est publié sous forme de livraisons et accompagné de compositions en hors-texte de Marsal. Cependant, l'ouvrage retrouve un accord avec les autres publications proposées par Marsal et Roumieux et qui appartiennent au matériel de propagande félibre. Les textes qui accompagnent les images de Marsal sont ainsi à nouveau rédigés en occitan. Par ailleurs, *Li Couquiho d'un Roumiéu* ne propose pas une histoire unique, mais se présente comme un recueil de divers écrits dont Roumieux est l'auteur.

L'ambition initiale de cet ouvrage est de former une anthologie de compositions, pour certaines inédites, dues à la plume de Roumieux. Selon la brochure promotionnelle, l'ouvrage doit originellement se répartir en deux volumes de plus de 500 pages chacun[664]. Un dessin en hors texte de Marsal accompagne chacune des livraisons. Si la forme de cette proposition fait penser à celle qui conditionne la publication des romans feuilleton, elle s'en démarque par la préférence qui est faite à la photogravure, sur la gravure sur bois. Avec l'emploi de procédés de photogravure, ici la similigravure, la une collaboration entre les deux hommes se rapproche de celle observée dans *La Jarjaiado*, n'incluant pas l'intervention d'un graveur sur bois. Cette collaboration inclue des illustrations qui, à l'image des vignettes-initiales des textes dans *La Jarjaiado*, se rendent tout à fait indissociables de leur source textuelle. C'est par exemple le cas de l'illustration pour *Lou Maset de Mèste Roumiéu* (Fig.112). Dans cette composition Marsal insère la partition musicale de l'air qui accompagne les couplets et le refrain de sa chanson, rendant l'image absolument dépendante de son texte.

Marsal réalise les illustrations d'un autre ouvrage de ce type, présentant un recueil de différentes pièces en occitan. Cette production est issue d'une collaboration avec Jean-Henri Castelnau entrepreneur sétois, membre du Félibrige et ami commun de Roumieux et de Marsal[665]. Cette publication se distingue de celle de Roumieux, dans la mesure où elle est

---

[663] En français : « Les coquilles d'un pèlerin », sont un jeu de mot avec le nom de l'auteur et le mont occitan désignant les pèlerins en route pour la ville de Rome : Roumiéu. Le terme de « coquille », renvoie également au vocabulaire du pèlerinage, mais aussi à la profession de Roumieux ayant travaillé comme typographe dans une imprimerie, DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.176.

[664] « *Li Couquiho d'un roumiéu* formeront deux magnifiques volumes de plus de 500 pages chacun (…) », Brochure promotionnelle pour : ROUMIEUX Louis, *Li Couquiho d'un Roumiéu*, Firmin et Montane, Montpellier, 1894.

[665] Il semblerait même que Roumieux ait pu jouer le rôle d'éditeur de l'ouvrage, dans la mesure ou son rôle d'intermédiaire est systématiquement mentionné dans la correspondance entre Marsal et Castelnau. Par ailleurs, une lettre de Castelnau précise le fait que Roumieux reçoive des félicitations au même titre que les deux autres au moment de la parution de l'ouvrage : « Je reçois tous les jours des plis précieux/ faisant des louanges triples, de Roumieux, Marsal/ et de votre serviteur. », CJH-ND-5

perçue par son auteur comme confidentielle et réservée à un cercle resserré. Contrairement à la publication de Roumieux, aucune mention de la parution de l'ouvrage n'est faite dans la presse. *Ma Dinieirola* est un ouvrage exclusif pour Castelnau, qui y regroupe ses nombreuses compositions, mais qui ne voit pas le recueil être destiné à la vente, là où nombreuses parutions littéraires de Roumieux sont destinées à lui être rémunératrices. Une partie de la correspondance entre Castelnau et Marsal donne quelques clarifications quant au déroulement de la commande pour les illustrations de *Ma Dinieirola*. Si Castelnau précise que les dépenses menant à la publication de son livre lui sont pesantes[666], il ne parle jamais de la possibilité de rentrer dans ses frais. Il n'est d'ailleurs jamais fait mention de commercialisation d'aucune sorte de l'ouvrage. En revanche, le poète insiste sur la date de livraison promise par Marsal, rappelant à plusieurs reprises sa volonté de voir le recueil édité avant le jour de noël[667]. A ce sujet, le manque de ponctualité de Marsal dans ses délais de livraison est de nouveau mis en avant par le commanditaire[668]. Si la raison de ce délai n'est pas explicitement exprimée par Castelnau dans ses lettres, la coïncidence entre la date désignée et les fêtes de fin d'année, laisse entendre le fait que l'auteur prévoit de se servir de l'ouvrage comme d'un objet d'étrennes.

S'il a un budget limité, Castelnau soigne néanmoins l'impression de son ouvrage, en proposant des illustrations qui usent de demi teintes, comme nous l'observons par exemple sur l'illustration de *Lou bèu Jardì* (Fig.113). Cette technique nécessite une double impression, afin d'imprimer une matrice traçant les demi teintes, puis une autre traçant les traits du dessin, offrant une plus grande profondeur aux épreuves, tout en faisant ressortir plus en avant le blanc de la feuille de support. *Lou bèu Jardì* nous présente une autre qualité des impressions de la *Dinieirola* : certaines d'entre elles sont en couleur. Si ces impressions sont faites en encre de couleur, elles restent dans leur majorité des monochromes. Ainsi, les estampes sont imprimées à l'encre noire, bistre ou encore bleue, donnant à l'ouvrage un relief particulier. L'illustration

---

[666] « (…) surtout/ après l'enfantement dispendieux/ de ma Diniéirola ; aussi, cela/ m'amène à vous dire que/ mes veines sont épuisées. », CJH-13.

[667] « (…) je dois vous avouer que je/ serais rudement désappointé/ si je n'avais pas ma Dinièirola/ avant la Noël et celà vous/ le comprenez fort bien ? », CJH-9.

[668] « Le temps/ passe, Cher Peintre et Félibre,/ et vous savez que je tiens/ à ce que mon volume paraisse/ dans les premiers jours de/ Décembre ; vous m'avez/ toujours dit ~~que~~ que vous/ seriez prêt bien avant/ les Hamelin, aussi je me/ repose sur votre parole,/ seulement vous m'aviez/ dit aussi que vous viendriez/ avec les épreuves d'illustration/ passer un jour à Cette et/ comme vous ne venez pas,/ je commence à être inquiet… », CJH-8 ; « (…) lorsque je vins dernièrement/ à Montpellier je ne voulus/ rien vous dire en présence/ de votre Dame et de Roumieux/ mais je fus très peiné de ne/ voir que cinq ou six épreuves/ sur 90 que vous avez à/ produire, je me demande/ comment vous pourrez faire/ pour me tirer de l'incertitude/ et pourtant si vous le vouliez… », CJH-9. Un autre retard est décrit plus loin dans la correspondance, au sujet de l'illustration non plus de la *Dinieirola* cette fois-ci, mais d'une plaquette que souhaite réaliser Castelnau. Les illustrations de Marsal n'arrivant pas à temps, en dépit des promesses de ce dernier, Castelnau est contraint de lancer une publication non illustrée : « Vous me donnez là un regret/ de pas les avoir eus dans mes/ plaquettes…. Et pourtant vous me/ les aviez promis dans les 24 heures/ c'est ce qui fait que lorsque au bout/ d'un mois j'ai vu qu'il n'y avait/ rien de prêt (…) », CJH-21.

de *Tres doùs* (Fig.114), qui présente un exemple de bichromie, au travers de trois portraits imprimés à l'encre bistre, et leur entourage à l'encre noire.

Le public restreint auquel se destine *Ma Dinieirola* fait écho au rapport intime que semble entretenir l'auteur à son ouvrage. Celui-ci utilise à plusieurs reprises le champ lexical de la parentalité pour décrire ses écrits[669]. Par ailleurs, ce projet enthousiasme tout autant le cercle proche de l'auteur. En effet, le poète demande à Marsal d'inclure des portraits de certains des membres de son entourage dans les illustrations de ses textes. La correspondance fait notamment mention du neveu de Castelnau, à la volonté duquel il se soumet, en demandant à Marsal d'inclure son portrait dans l'illustration du chapitre *Cantaren mai* (Fig.115)[670]. De la même manière, le poète demande à Marsal de tenter d'inclure sa belle-sœur dans l'une des illustrations de l'ouvrage[671]. Marsal propose d'autre portraits dans le recueil, notamment un portrait triple pour l'illustration de *Très doù*, un chapitre qui dédie respectivement ses trois parties aux personnages dont l'absence provoque les trois deuils évoqués par le titre. L'artiste inclut également un portrait de Castelnau au chapitre *Caut d'autouna* (Fig.116). L'une des compositions de Castelnau est dédiée à Marsal et traite justement de la pratique artistique du peintre. Pour ce chapitre, Marsal se dessine donc dans son atelier (Fig.117), ajoutant sa physionomie propre à cette galerie de visages et de lieux connus de l'entourage de Castelnau et qui viennent soutenir le caractère d'intime qui se dégage du livre[672]. C'est toujours dans cette démarche extrêmement personnalisée que se comprend l'apposition des dédicaces que Castelnau entend voir figurer sur ses ouvrages[673]. Ces dédicaces diversifient les différents volumes de la *Dinieirola*, et les rendent uniques.

Une anecdote témoigne de l'implication de ce caractère unique qui définit les exemplaires de la *Dinieirola*. Ce que prouve en essence cette anecdote, c'est le fait que cette hyper individualisation permet de circonscrire un public très distinct. Dans cette même veine, Castelnau avoue d'ailleurs préférer voir ses ouvrages orner les bibliothèques de confrères félibres. L'auteur définit donc un public privilégié pour la possession de son œuvre. Cette vision n'est pas peu courante dans le milieu félibre et fait des livres qui garnissent les bibliothèques félibres des pièces de collection particulièrement rares.

---

669 « (…) l'enfantement dispendieux/ de ma Diniéirola (…) », CJH-13 ; « je vous/ envoie l'enfant aux langes ce/ qui ne vous empèchera pas/ de discerner s'il est venu à temps/ ou si c'est un avorton ?... », CJH-1.

670 « (…) pour/ mon Neveu, qui à mon/ insu a écrit à sa mère/ : « Je serai dans la dinièirola »/ Vous pourriez le loger/ dans Cantaren-mai-/ tenant une coupe à la/ main et chantant ? », CJH-7.

671 « (…) il faut pourtant qu'il y ait quelque chose pour/ ma belle sœur, voyez donc (…) », *Ibid*.

672 Au sujet des lieux citons chapitre du *Ratatet*, *La Petèta de St Laurent*, *La Cabassellas de ma Grand*, cette dernière illustration proposant au passage un portrait de la grand-mère de l'auteur.

673 « Quand vous pourrez vous accorder/ une journée pour venir calligraphier/ les dédicaces dont nous vous avons parlé/ vous nous ferez plaisir (…) », CJH-10.

La question financière est soulevée à de nombreuses reprise dans la correspondance entre Marsal et Castelnau, notamment pour rappeler le budget limité du commanditaire auprès de son illustrateur. Si Castelnau laisse une grande liberté à Marsal dans l'exécution de ses illustrations, le poète laisse transparaître son inquiétude quant à l'augmentation tarifaire qui pourrait découler de projets trop sophistiqués décrits par Marsal[674]. La formule de paiement évoquée entre les deux hommes ici, se présente comme un cachet au montant préétablit avant le début des travaux. Cette formule n'est cependant pas la seule à être pratiquée. Plusieurs occurrences laissent observer un mode de rémunération à l'image. Dans ce cas, Marsal reçoit une somme entendue, pour chacune des illustrations délivrées. C'est notamment ce mode de rémunération qui a lieu dans le cadre des travaux menés pour les romans-feuilletons[675]. C'est également cette solution qui est choisie pour sa collaboration avec l'abbé Lamoureux. Le prix de cinq Francs par illustration est alors convenu pour la livraison des illustrations. Cependant, cette formule ne prend pas en charge les différences dans la complexité d'exécution de certaines des illustrations. Cet argument ressort au moment du règlement des charges de Marsal, pour son travail sur *Les Saintes Maries de Provence*. En effet, l'artiste présente à l'abbé Lamoureux une facture de 600 Francs, qui doublerait presque le tarif entendu, en soumettant l'argument susmentionné[676]. Il doit alors se confronter au refus de Lamoureux qui ne s'accepte débiteur que de 350 Francs envers Marsal[677]. Il semble qu'un gonflement de facture se soit également produit avec Castelnau, dans la mesure où le décompte final des opérations, fournit dans la correspondance mentionne une somme de 450 Francs, au lieu des 400 Francs estimés au départ de la collaboration[678]. Ces tentatives d'augmenter les rémunérations peuvent être mises en relation, avec le fait que Marsal rencontre, par moments dans sa carrière, des difficultés financières. Si Marsal accepte finalement le paiement de Lamoureux et continue de collaborer avec lui,

[674] « Je ne comprends pas/ trop ce qu'il veut dire, car/ il est bien entendu que si/je vous laisse la liberté d'action/ que vous m'avez demandé,/ pour vous arranger- je ne veux/ pas que les changements que/ vous apporterez dans l'illus/ -tration dépassent en rien/ ~~sur~~ la somme de quatre/ cents francs convenue (…) », CJH-5. Castelnau fait ici référence à une lettre que Roumieux lui a envoyé et qui donne son avis sur les ambitions de Marsal. A cette occasion, Castelnau tient donc à rappeler à Marsal le budget convenu de 400 Francs au départ de leur collaboration.
[675] « On lui payait cinq francs l'une si je me souviens bien. », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.
[676] « Comment se fait-il qu'aujourd'hui vous me fassiez/ la somme de 600 F C'est ce que je n'explique pas./ Je suis bon enfant, mais pas plus bête qu'un/ autre et j'estime qu'à 5 f l'un dans l'autre vos/ dessins sont bien payés ; du reste c'était ainsi/ convenu. Il est vrai, ils sont nombreux, mais/ de général peu compliqués. Et si vous eussiez/ voulu, il vous eut été facile d'en faire deux/ trois par jour et même davantage/ pour une certaine catégorie./ Ce n'est pas quand un travail est terminé/ qu'oubliant les accords, on présente une note/ exagérée. », LJH-16.
[677] Finalement l'abbé accepte d'augmenter la facture à 400 Francs : « Tout ce que je puis, pour vous prouver/ combien je tiens à vous être agréable c'est de/ vous offrir à titre gracieux, une petite/ gratification de cinquante francs, avec les/ 350 F pris convenu, ce sera 400 F que/ je vous donnerai pour votre travail. », *Ibid.*
[678] CJH-13.

vraisemblablement au même tarif[679], une large disparité de prix s'observe avec tarif pratique dans le cadre de sa collaboration avec le duc La Salle de Rochemaure pour leur collaboration, en 1912. En effet, ce dernier se propose de rémunérer Marsal à hauteur de 20 Francs par illustration[680]. C'est ici un écart élevé, qui peut trouver sa justification soit dans l'évolution des prix au fil des années, ou dans l'écart de fortune des différents commanditaires. Enfin, Capmal propose une rémunération qui repose sur un partage égal des recettes de la vente des ouvrages[681]. Ce dernier cas a pour particularité de redéfinir le rapport entre l'artiste et le commanditaire. Si l'illustration d'ouvrage redéfinit déjà le rapport au commanditaire en en le plaçant dans le rôle de collaborateur, ici ce positionnement est encore exacerbé dans ce qu'il concerne l'artiste à la question de la vente des ouvrages, tirant sa rémunération directement de celle-ci, au même titre que l'auteur.

Ainsi, l'étude du cadre dans lequel sont élaborés les travaux d'illustrateur de Marsal laisse apparaître la large diversité que proposent ces réalisations. Cette diversité ne peut permettre, de fait, d'établir un style propre au maître, surtout lorsque sont pris en considération les facteurs particuliers de telles œuvres. Parmi ces éléments, se trouve la nécessité de satisfaire les contraintes techniques de la reproduction sur matrice, ou l'inclusion occasionnelle de la figure du graveur en tant qu'intermédiaire dans le processus de création. De même, le travail d'illustrateur impose une proximité du support textuel proposé par un auteur qui s'impose alors comme un collaborateur plus ou moins proche. La profusion des compositions à réaliser dans ce type de collaborations induit des contacts répétés entre les différents partis de cette entreprise. La répétition de ces contacts nous permet de conserver une trace épistolaire de la teneur des instructions, et des échanges entre Marsal et ses commanditaires. De tels échanges étant plus rares avec les commanditaires de portraits, et des rencontres directes ayant lieu durant les inévitables séances de pose, l'étude de cet aspect s'en trouve ainsi altéré, lorsqu'il est question de cette dimension des œuvres émanant de commandes privées, dans l'œuvre de Marsal. Si les œuvres issues de commande privée se caractérisent par une large diversité, pas tant dans leur genre, que dans leur réalisation, il en ressort néanmoins, à l'étude des sources, une égale nécessité à satisfaire les désirs du commanditaire. La réponse à une commande privée se caractérise donc, en premier lieu, par une restriction, non seulement dans la thématique, mais souvent au-delà dans les caractéristiques plus précises des compositions, ou dans la technique

[679] Dans une lettre de 1898, au sujet d'une nouvelle édition de son ouvrage, Lamoureux évoque à nouveau ce tarif de 5 Francs : « Pour les nouveaux dessins je pense que vous me/ ferez les prix anciens 5^{f} par modèle. », LJH-7.
[680] « Le prix de vingt francs par dessin vous conviendrait/ il. », LSRL-1.
[681] « Dans ces deux modes/ il y aurait 50 p% pour vous/ sur les ventes que vous feriez. », CaP-3.

employée, pour répondre à des demandes spécifiques. Parfois, le contexte peut se trouver à l'origine de l'adaptation d'une technique artistique, comme nous l'avons notamment observé dans le cadre de la réalisation de portraits *post-mortem*, ou de celle des différents types de média qui doivent entrer en jeu dans la production d'une matrice destinée à la reprographie.

De manière générale, ce que la présente étude met en avant, est la nécessité pour l'artiste d'une maîtrise de connaissances profuses. Marsal parvient à acquérir une telle adresse dans le champ de l'illustration d'ouvrage, qu'il envisage d'ailleurs avoir participé à son amélioration à l'échelle nationale. En effet, le peintre revendique, dans une correspondance privée, la parenté de la création du papier Gillot, ce dernier développant son usage commercial après une demande du peintre auprès de l'entreprise[682]. Ces savoirs sont acquis au travers d'une formation solide, dans laquelle la multiplicité des maîtres et de leur technique permet, plus tard, à Marsal de trouver une adaptation de sa manière aux différentes attentes de la commande publique et privée. Cependant, ces connaissances sont élargies selon le goût et la personnalité propre de Marsal, et ce, tout au long de sa carrière. Ainsi, en laissant parler son affection pour l'Histoire, en particulier locale, Marsal laisse son assurance en ce domaine, devenir un point fort de sa proposition artistique. De la même manière, la passion de l'artiste pour les livres, lui donne un statut d'érudition particulièrement à propos, dans le domaine des pratiques de l'édition et de l'impression, qui favorise son profil, du point de vue d'un auteur aspirant à voir son œuvre être illustrée avec sérieux. Ce dernier aspect n'est d'ailleurs pas le seul avantage qui permette à Marsal d'être favorisé par de tels acquis. En effet, le monde de l'impression propose de nombreuses possibilités aux peintres, moins d'un point de vue financier ici, que dans un contexte de diffusion de leurs œuvres, et de leurs noms.

[682] Cette anecdote est retranscrite par Pierre Clerc dans son ouvrage. Nous n'avons cependant pu trouver aucune source confirmant ou infirmant de tels soupçons, CLERC Pierre, *Dictionnaire de biographie héraultaise : des origines à nos jours*, *op. cit.*, p.1288.

II. Les modes de diffusion des œuvres et de l'image :

La problématique de la diffusion des images s'impose comme l'un des axes majeurs de confrontation de la carrière de Marsal avec la modernité. Les nouveaux procédés mis au jour par l'industrie mettent les artistes face à la nécessité d'une maîtrise nouvelle de connaissances entourant leur aspect technique. Ils les confrontent aussi à la nécessité de comprendre les tenants de cette facilitation de la diffusion, afin de pourvoir les intégrer librement à une stratégie de carrière qui leur soit bénéfique. Par ailleurs, ces modalités n'affectent pas seulement les artistes, mais ils touchent également leur public. L'abaissement des coûts de production, la multiplication des objets imprimés facilitent la poussée d'un appétit pour le collectionnisme qui croît durant le siècle[683]. Si le progrès altère donc la nature des collectionneurs, il altère également de manière directe le rapport qu'entretient le peintre avec son audience. La facilitation des transports, la multiplication des expositions de province, ainsi que celle des titres de presse, contribuent à augmenter les occasions de rencontre entre les artistes et leur public. Dans un tel contexte, il devient impossible pour un artiste d'ignorer les outils de la modernité, sans gravement heurter ses opportunités de carrière. Marsal, loin de négliger ces outils, s'efforce d'en embrasser la maîtrise afin de faire fructifier sa carrière.

1. La presse et l'édition :

1.1. Les procédés de l'édition :

Face à une demande nouvelle de la part du public, le monde de l'édition redouble de propositions, afin de trouver la formule la plus satisfaisante pour chacun des partis. Dans cette optique, les procédés éditoriaux se diversifient, pour créer des ouvrages uniques qui capables d'épancher les désirs des bibliophiles. Comme le spécifie Frédéric Barbier dans son étude sur l'histoire du livre en Occident, c'est au cours du XIXème siècle que le rôle de l'éditeur se précise. L'une des tâches prépondérantes de cet acteur est alors la mise en relation entre les différentes entités entrant en jeu dans la confection du volume final. Ainsi, les liens entre auteur, imprimeur et diffuseur doivent être coordonnés par l'éditeur[684]. Ce rôle devient d'autant plus important,

[683] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.80.
[684] BARBIER Frédéric, « Chapitre 3. Le XIXe siècle industriel », *Histoire du livre en Occident*, Armand Colin, 2020, p.36.

qu'il doit nécessairement se complexifier face à la diversité croissante de l'offre que proposent les industriels du monde de l'impression.

Depuis le choix de la couverture jusqu'à celui du papier, s'échelonnes toute une série de décisions qui entrent en jeu dans la création matérielle d'un ouvrage et qui impactent le coût final de la production et la qualité de son rendu. Certains de ces choix peuvent nécessiter la coordination exacte de plusieurs des acteurs prenant part à la composition. La nécessité d'assortir la taille des illustrations avec celle de la justification du texte est un premier élément qui justifie une telle coordination. A ce besoin d'harmonisation, s'ajoute celui de contrôler les délais de production, afin de proposer la publication à une date voulue, induisant ainsi une gestion non seulement du temps de fabrication, mais aussi des temps de correction des textes, ou celui de la production éventuelle d'illustrations. Le respect de délais imposés devient ainsi partie intégrante d'une stratégie éditoriale. La date de parution et de mise en vente d'un ouvrage, peut jouer un rôle actif sur sa capacité à toucher un public ciblé, comme le démontre l'exemple de l'ambition de l'abbé Lamoureux à faire paraitre son œuvre au moment du premier pèlerinage de l'année. Ici, le respect des délais de production doit avoir un impact direct sur les ventes de l'ouvrage. Enfin le respect d'une date de parution peut également impacter les ventes, dans le sens où elle est en lien avec le bon déroulé de la stratégie publicitaire autour de l'ouvrage.

Cependant, et en dépit du développement de la professionnalisation du rôle éditorial au XIXème siècle, les publications dont il est question dans la présente étude, ne font pas nécessairement appel à un éditeur de profession. De même, une certaine souplesse est observable dans la détermination des rôles respectifs joués par les différents acteurs impliqués. En effet, en fonction de la demande du commanditaire, comme de l'offre proposée par les différentes entreprises d'imprimerie, chacun des acteurs peut se voir attribué plusieurs rôles dans le processus de fabrication. Même dans le contexte où un éditeur de profession est impliqué dans la production de l'ouvrage, l'auteur peut choisir de se faire conseiller par d'autres intervenants sur certains points. L'abbé Lamoureux en présente un exemple en choisissant de s'en retourner prioritairement à l'avis de Marsal lorsqu'il est question de la gestion du traitement des illustrations.

Il est courant de trouver des éditeurs professionnels dans les structures pratiquant également l'impression. Ainsi, la maison d'impression avignonnaise Hamelin Frères propose-t-elle des services éditoriaux, de même que les imprimeurs Firmin et Cabirou à Montpellier, ou encore l'imprimeur lithographe Boehm dans la même ville. Le travail d'éditeur est également régulièrement pratiqué par des libraires, ou des bibliothécaires, citons l'éditeur Camille Coulet qui, en tant que bibliothécaire de l'Ecole d'Agriculture de Montpellier, prend à sa charge la

tâche éditoriale concernant les publications émanant de l'institution. La porosité observée ici entre les fonctions de l'éditeur et des autres métiers du livre, se retrouve également entre les autres secteurs de ce domaine professionnel. Marsal connaît dans son entourage l'exemple d'un ami libraire, Saturnin Léotard, qui, dans une lettre datée du 1er mars 1889, lui confie avoir acheté une machine à imprimer, afin de diversifier son activité[685].

Dans le cadre de notre étude, il nous est possible de distinguer deux larges catégories de produits éditoriaux, ceux publiés en autoédition et ceux faisant appel à l'intervention d'un éditeur tiers. C'est dans la première catégorie que s'inscrit la première œuvre jamais publiée par Marsal : *Les Œuvres de l'abbé Favre*. Cette publication est finalisée très tôt dans la carrière de l'artiste, quatre années seulement après son retour à Montpellier. L'accès précoce du jeune Marsal au le monde de l'impression, a pu se lier au travers de son entourage familial[686]. Par ailleurs, il semble que l'intérêt que le jeune Marsal porte à l'étude des livres, lui ait permit de développer un réseau propre à Montpellier et cela alors même qu'il est encore étudiant de l'Ecole des Beaux-Arts. Une lettre du bibliothécaire municipal de la ville, Saturnin Léotard, datée du 12 juin 1866, vient confirmer l'amitié cordiale qui existe entre lui et Marsal dès cette période[687]. Une autre lettre de ce même Léotard, transmet dans son *postscriptum* le bon souvenir d'un certain Martel, derrière le nom duquel semble se révéler l'identité du gérant de l'imprimerie montpelliéraine Jean Martel. A nouveau ici, s'illustre un lien précoce entre le jeune Marsal et le monde de l'impression montpelliérain[688].

Ce n'est cependant pas à l'imprimerie Martel qu'est confiée la première impression des *Œuvres de l'abbé Favre*. En effet, c'est la maison Firmin et Cabirou qui est missionnée pour ce travail. Cette préférence ne manque pas de se confirmer par la suite, dans les publications pour lesquelles Marsal joue un rôle éditorial en addition de sa fonction d'illustrateur. En effet, ces dernières font incessamment appel à la maison Firmin et Cabirou, domiciliée descente Saint-Pierre. Ainsi, lors de la publication de *La Campana de Magalouna*, Marsal renouvelle sa confiance à l'entreprise en déléguant l'impression du journal à cette maison[689], alors renommée

---

[685] « (…) vous le voyez, cher monsieur Marsal,/ je ne suis plus seulement libraire, mais/ imprimeur. J'ai une petite machine/ en attendant d'en avoir une autre/ plus grande ; mais pour le/ quart d'heure celle que j'ai me/ suffit. », LS-4.

[686] Rappelons ici la figure de l'oncle Arbieu, imprimeur.

[687] En vertu du poste occupé par Léotard, celui de bibliothécaire municipal de Montpellier qui partage alors ses locaux avec celle du Musée Fabre, il nous faut envisager, qu'une rencontre entre les deux hommes ait pu avoir lieu à l'époque où Marsal était étudiant à l'Ecole Municipale de Dessin. « (…) j'ai été un peu paresseux, mais/ ma bonne intention vis-à-vis de vous/ n'a jamais manqué. », LS-1.

[688] « Mr Martel se rappelle à/ votre bon souvenir », LS-2.

[689] « Gustave FIRMIN e MONTANE emprimou la CAMPANA DE MAGALOUNA, aco's tout dire ! », « Gustave FIRMIN et MONTANE impriment la CAMPANA DE MAGALOUNA, c'est tout dire ! », Réclame pour la maison d'imprimerie Firmin et Montane, *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.4.

Firmin et Montane. Si l'étude de ces évènements laisse suspecter un rapport amical authentique entre Marsal et les dirigeants de la maison, la consistance de cette collaboration peut également s'expliquer par une proximité géographique qui facilite les échanges entre les différents partis.

C'est donc dès le début de l'année 1876, que Marsal lance la diffusion de son édition des *Œuvres de l'abbé Favre*. Dans cette publication, Marsal s'est réservé le rôle d'éditeur. Ce rôle est confirmé dans l'une des réclames annonçant la parution de l'ouvrage[690]. C'est ainsi que Marsal s'attribue donc la charge de fournir un manuscrit corrigé et des clichés des illustrations qu'il entend proposer pour enrichir l'édition à l'imprimeur. Dans ce contexte, il est plus simple à Marsal de choisir un imprimeur dont l'adresse se trouve rapprochée de son propre domicile[691]. La gestion de cette charge éditoriale est pour Marsal, en ce sens, plus aisée que celle à laquelle s'exposent d'autres auteurs, comme c'est par exemple le cas de l'abbé Lamoureux. Demeurant dans des villes étrangères de celle de son imprimeur et de celle de son illustrateur, l'abbé voit le traitement des problématiques entourant son ouvrage, systématiquement soumis au délai postal. C'est dans cet esprit que s'entend la demande de Marsal, de confier l'impression du volume des *Saintes Maries de Provence* à un imprimeur montpelliérain, afin qu'il puisse garder un œil sur le processus[692].

La dispersion géographique peut donc représenter un obstacle au bon déroulement de la fabrication d'un ouvrage. De la même manière, la dispersion des tâches peut impacter ce bon déroulement. Cette problématique est encore une fois atténuée dans le cadre de la publication des *Œuvres de l'abbé Favre*, dans la mesure où Marsal dispose directement du manuscrit de l'œuvre qu'il remanie[693] et qu'il est l'illustrateur de l'ouvrage. Il n'y a donc pas d'ajout d'intermédiaire, au travers d'une dissociation entre artiste et auteur[694]. L'autonomie fournie par cet état a d'ailleurs pu peser dans le choix de cette première expérience de publication pour

---

[690] « Œuvres languedociennes de J.B. Favre., illustrées et éditées par M. Edouard Marsal », « Bibliographie », *La République*, 10 novembre 1876, p.4.

[691] Marsal réside alors rue Dauphine, une rue située en regard de la Rue Nationale qui s'achève près de l'église Sainte-Anne, GRASSET-MOREL Louis, *Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues, ses faubourgs*, L. Valat, 1908, Montpellier, p.305.

[692] Notons ici, que c'est le nom de M. Martel qui est évoqué, non pas celui de Firmin et Cabirou, il ne nous est pas possible de déterminer si Marsal a spécifiquement suggéré le nom de cette maison à son commanditaire ou bien si Lamoureux a lui-même choisi parmi les imprimeurs montpelliérains une maison d'impression. Lamoureux cède aux demandes de Marsal pour l'édition de 1895, avant de revenir sur ses paroles, afin de choisir un imprimeur nîmois, plus proche de La Calmette où lui-même réside alors, permettant de presser le travail, au besoin. « Tenant compte de vos observations/ je me décide de confier l'impression de/ mon volume à Monsieur Martel./ Vous pourrez ainsi surveiller la mise/ en page des gravures. », LJH-ND-1.

[693] « Quant au texte lui-même, on s'est guidé sur le manuscrit déposé à la bibliothèque de Montpellier », *La République*, 15 novembre 1875, p.3.

[694] Pour ce qui est de la production des clichés destinés à servir de matrice pour reproduire les dessins de Marsal, la production en a été confiée à l'entreprise parisienne Gillot, Réclame pour la parution des œuvres de l'abbé Favre, *La République*, 25 octobre 1875, p.3.

l'artiste. Marsal choisit de proposer une publication sous forme de fascicules, chacun illustrés, qui, liés les uns aux autres, doivent former un ouvrage complet. Ce mode de publication offre plusieurs avantages du point de vue de la vente de l'ouvrage. D'une part, il permet une véritable souplesse pour l'éditeur qui, n'ayant pas, dans le cas présent, annoncé de rythme de parution, peut moduler l'avancée de son travail, au besoin. En effet, les retards de délai dont Marsal faisait souffrir les œuvres de ses commanditaires, sont également à déplorer dans le contexte des ouvrages qu'il encadre lui-même. Ainsi, les premières livraisons des *Œuvres de l'abbé Favre*, devant originellement paraître à la fin du mois de décembre 1875[695], puis pour le nouvel an de 1876[696], ne paraissent finalement pas avant le mois de février 1876[697]. Le choix d'un mode de publication par livraisons permet de lancer plus précocement la mise en circulation des premières pages de l'ouvrage. Les dernières livraisons de cette édition ne sont pas proposées avant la fin de l'année 1877, ce qui étale la production des 18 fascicules finaux sur 22 mois[698]. Marsal semble largement profiter de cette souplesse, puisqu'un article datant du 24 mars 1876 informe le lecteur de retards qu'accuse déjà l'artiste, alors qu'il se prépare à la publication de la troisième série des *Œuvres de l'abbé Favre*[699].

D'autre part, la publication en livraisons permet également de réduire le risque financier auquel s'expose Marsal dans le contexte de l'édition de son ouvrage. En effet, la production de fascicules, sans reliure et au nombre de pages réduites, présente un coût moindre, en particulier si elle se trouve comparée à celle d'ouvrages reliés. Dans la mesure où les *Œuvres de l'abbé Favre* sont la première entreprise du genre dans laquelle se lance Marsal, une telle stratégie de publication échelonnée permet à l'artiste d'estimer l'amplitude de son public et de moduler, d'une livraison à l'autre, le nombre d'exemplaires qu'il peut envisager vendre. De la même manière, ce mode de publication permet de toucher un public plus large, puisqu'il se propose d'amenuiser le prix à la vente. Les fascicules de Marsal peuvent ainsi trouver un attrait populaire plus effectif qu'une édition de luxe, sachant que la notion de la popularité dont il est

[695] *Ibid.*
[696] Réclame pour la parution des œuvres de l'abbé Favre, *La République*, 15 novembre 1875, p.3.
[697] « M. Ed. Marsal, (…) publie, depuis le 11 février dernier, un intéressant ouvrage très rependu dans le Languedoc, les œuvres de l'abbé Fabre (…) », « Bibliographie », *Le Messager du Midi*, 10 mars 1876, p.4.
[698] La quantité de texte varie également au fil des publication. Avant même le début de la parution des *Œuvres*, il est précisé que l'ambition de Marsal de proposer trois volumes se réduit à deux volumes. Il nous est difficile de déterminer si le second volume contenant l'*Odissea* et l'*Eneïda*, a réellement paru, dans la mesure où nous n'avons pu trouver d'autres mentions d'un tel ouvrage dans nos recherches, « Bibliographie », *La République*, 10 novembre 1876, p.3.
[699] « M. Edouard Marsal nous prie d'annoncer à ses souscripteurs que le retard mis dans la publication de la 3e série des *Œuvres de l'abbé Favre* va être bientôt réparé par l'apparition de deux fascicules. », *La République*, 24 mars 1876, p.3.

fait état ici, s'inscrit en accord avec la compréhension du discours de propagande félibre auquel se trouve inévitablement liée la publication d'œuvres d'un poète languedocien.

Si Marsal s'attribue le rôle d'éditeur, il prend également à sa charge celui de la diffusion. Pour se procurer les *Œuvres de l'abbé Favre*, les acheteurs ont le choix de se rendre dans l'unique point de vente de l'ouvrage, la librairie Calas, domiciliée place de la Préfecture à Montpellier, ou de s'adresser directement à Marsal[700]. Les démarches auprès de Marsal peuvent s'effectuer dès la fin du mois d'octobre 1875, afin de précommander les livraisons[701]. Ces commandes peuvent également s'effectuer à distance, les articles faisant la réclame des ouvrages proposant l'adresse de Marsal.[702] Afin de gérer l'afflux de demandes, Marsal fait imprimer des bulletins de souscription (Fig.118), permettant à l'acheteur de préciser les termes de sa commande. En effet, l'édition du livre offre des modalités différentes qui font fluctuer son prix[703]. Cependant, le processus de gestion des commandes est complexifié par la diversité de l'offre proposée, c'est une complication que le bon de commande se propose de résoudre. Le bulletin joint à notre analyse, concerne une demande pour l'envoi d'un volume relié, il n'est pas cas de livraisons individuelles dans le document. Dès la fin de la parution des livraisons en décembre 1877, Marsal propose des volumes reliés de son ouvrage. Ces volumes mis à la vente recueillent non seulement le contenu des 18 livraisons, mais y sont également adjointes deux livraisons inédites pour compléter l'opuscule[704]. Ce livre, astucieusement paru en fin d'année, est présenté comme un « beau volume d'étrennes », selon une stratégie de vente qui rappelle l'opportunisme de Lamoureux.

Cependant, dès le début de la publication des séries, l'ambition de Marsal s'étend au-delà d'un seul volume. Un article paru dans la *République* datant du mois de mars 1870, fait part des intentions de Marsal à l'égard de la création d'une collection d'ouvrages dont il serait éditeur. Ainsi, sous le titre de *Courouna pouetica dau Languedoc*, doit s'épanouir une collection d'ouvrages réédités à l'initiative de Marsal[705]. C'est à cette collection, qui devient finalement

[700] « En vente à la librairie Calas, place de la préfecture, et chez l'éditeur, rue Dauphine. », « Bibliographie », *La République*, 14 février 1876, p.3.
[701] « On peut dès aujourd'hui se faire inscrire chez l'éditeur, Edouard Marsal, rue Dauphine, 14, à Montpellier. », Réclame pour la parution des œuvres de l'abbé Favre, *La République*, 25 octobre 1875, p.3.
[702] *Ibid.*
[703]Dès l'origine un tirage limité est annoncé sur papier de Hollande (à 190 exemplaires) et sur papier de Chine (à 10 exemplaires), en plus des exemplaires sur papier vélin ordinaire, Mais ces éditions de luxe on pour particularité de doubler le prix de vente, pour le papier de Hollande, et même de le quadrupler, pour le papier de Chine. Elles s'adressent donc à un public plus restreint, *Ibid.*
[704] « Les 18 fascicules parus ont été réunis en un beau volume d'étrennes, à couverture illustrée. On y a ajouté deux livraisons (…). », « Obras lengadoucianas de J.-B. Favre », *Le Petit Méridional*, 28 décembre 1877, p.2.
[705] Si nous croyons les renseignements qui nous sont fournis, M. Marsal ne bornerait pas son travail d'illustration aux œuvres de l'abbé Fabre. Il publierait immédiatement après, sous le titre : « La Courouna Pouetica dau

moins ambitieuse, qu'appartient *La Jarjaiado* de Roumieux. Les *Œuvres de l'abbé Favre* illustrées par Marsal, sont à nouveau éditées en 1878, sous l'obole de la *Courouna pouetica*. En 1890, une nouvelle édition des *Œuvres de l'abbé Favre* est proposée au public. Cette édition reprend les illustrations de Marsal, mais elle intègre ici une nouvelle collection éditoriale intitulée *Bibliothèque Félibréenne*. Cette parution se présente comme une sélection d'œuvres de l'abbé Favre, elle est, en revanche, accompagnée d'une traduction française du texte, traduction établie par Roumieux. La même année, le journal l'*Eclair* reprend le rôle éditorial pour proposer les œuvres, toujours illustrées par Marsal, mais sous forme de livraisons bihebdomadaires de 8 pages. Une réclame pour la parution de cette publication annonce le caractère inédit des dessins de Marsal accompagnant les livraisons[706]. Marsal enrichit donc de nouvelles illustrations les fables de l'abbé Favre, pour cette édition. Ce que montre essentiellement cette dernière analyse, c'est la volonté active qu'entretient Marsal d'encourager la parution d'œuvre de littérature locales, une volonté qu'il nous faut mettre en parallèle avec ses engagements félibres.

Cette collaboration avec le journal l'*Eclair* n'est pas la dernière qui a lieu entre le peintre et le quotidien. L'étude de celle-ci met néanmoins en avant un autre type d'acteur éditorial éminent au XIXème siècle : les maisons de presse. Dans le contexte de la réédition des *Œuvres de l'abbé Favre* par *L'Eclair*, Marsal n'a plus à se soucier de la distribution de l'ouvrage, puisqu'il peut directement profiter du réseau de distribution de *L'Eclair* qui propose la vente des livraisons chez tous ses dépositaires, ainsi que dans les gares[707]. Ce détail apporte un véritable avantage commercial à l'ouvrage, qui peut se diffuser plus facilement et profiter en prime des encarts promotionnels que propose le journal afin d'en annoncer la parution. La question de la diffusion de l'ouvrage n'est pas anecdotique, car elle contribue largement à influencer sa réussite commerciale.

Dans ce contexte, le choix d'un éditeur peut se poser en élément décisif lors de la genèse de la préparation d'un ouvrage. Cet effet s'observe dans une lettre rédigée par Paulin Capmal, au sujet d'une proposition qu'il fait à Marsal. Le projet de Capmal est de rééditer un de ses romans précédemment paru, en incluant dans l'ouvrage une illustration due à la plume de Marsal. Afin d'essayer de convaincre le peintre de se joindre à lui dans ce projet, Capmal assure à Marsal être en bonne entente avec un éditeur parisien qui diffuse des livraisons à

Languedoc », les productions les plus remarquables de nos auteurs languedociens. », », « Bibliographie », *Le Messager du Midi*, 10 mars 1876, p.4.

[706] « Splendides dessins inédits d'Edouard MARSAL », Réclame pour la parution des *Œuvres de l'abbé Favre*, *L'Eclair*, 7 avril 1890, p.5.

[707] *Ibid.*

l'international. Capmal appuis ainsi sur cet argument, pour assurer à Marsal sa confiance vis-à-vis du succès de l'œuvre proposée[708]. L'argument de la diffusion peut parfois pousser les publications à multiplier les noms de maisons associées à leur ouvrage. Ce phénomène s'examine dans le contexte de la parution de *La Jarjaiado* qui mentionne sur son frontispice, en regard du nom de Marsal dans sa qualité d'éditeur, le nom d'une maison parisienne.

En effet, comme le précise Frédéric Barbier dans son ouvrage, si les services des maisons d'édition se développent sur l'entièreté du territoire français au XIXème siècle, les plus grands noms se trouvent à la capitale[709]. Ainsi les maisons parisiennes jouissent d'un meilleur réseau et d'une influence plus effective que les éditeurs de province. L'inclusion d'une maison parisienne dans le processus d'édition peut donc se présenter comme annonciatrice d'une ambition accrue au sujet de la diffusion de l'œuvre. Cependant le réseau de distribution dont bénéficie un ouvrage peut être impacté par la nature du public qu'il est capable de toucher. Dans ce contexte, la première édition que propose Marsal des *Œuvres de l'abbé Favre*, ne peuvent convenir qu'a un public restreint, dans la mesure où le texte proposé n'apparait qu'en langue languedocienne. Cette particularité est corrigée par les plus ambitieuses éditions de 1890, afin d'inclure une traduction française du texte et donc de s'offrir un élargissement de son lectorat potentiel. En dépit de cette observation, les ouvrages que propose Marsal à l'édition continuent de porter en eux une sensibilité locale. Ce recours à la participation d'une maison locale semble inévitable, non seulement sur le point de vue pratique, mais aussi du point de vue du caractère plus authentique qu'elles confèrent à ces manifestes des couleurs locales. Un tel caractère devient essentiel, dans la mesure où ces publications tentent de toucher, en premier lieu, un public régional. Ainsi, ces petites maisons bénéficiant d'une meilleure implantation locale, se trouvent plus à même de comprendre les problématiques directes des publications susmentionnées[710].

Parmi les prérogatives des éditeurs, il existe la possibilité de créer un évènement autour de la parution de l'ouvrage. Cet évènement peut se manifester au travers de l'organisation de célébrations qui participent, par le même moyen, à la constitution et à l'élargissement de son réseau. Des exemples de ces pratiques s'observent dans l'organisation d'un banquet célébrant

[708] « Etant ici très/ lié avec m. Périnet qui envoie/ tous les jours des livraisons aux/ quatre coins du monde, nous/ serions assurés que l'ouvrage/ serait fort répandu. », CaP-5.
[709] BARBIER Frédéric, « Chapitre 3. Le XIXe siècle industriel », *Histoire du livre en Occident*, Armand Colin, 2020, p.37.
[710] Pour exemple prenons le rassemblement organisé par les propriétaires de la maison Firmin et Cabirou, au café de l'esplanade, auquel sont convié les ouvriers de la maison et d'autres personnalités de la ville, parmi lesquelles Marsal, ayant travaillé pour la maison. Cette large assemblée est décrite par le journal *La Vie Montpelliéraine*, lui-même imprimé par la maison Firmin et Montane. Nous avons ici l'ébauche d'un réseau constitués d'intellectuels, d'ouvriers et de maisons de presse montpelliéraines, « Nos Echos », *La Vie Montpelliéraine*, 11 octobre 1896, p.4.

la parution de la centième livraison de *La Favorite de Bou-Améma*, pour la composition du menu duquel le talent de Marsal est sollicité. Cependant la création d'un évènement autour d'une parution peut s'effectuer avec plus de sobriété que celle proposée ici, en organisant une campagne publicitaire, par exemple. Des exemples de réclames annonçant la parution des premières livraisons des romans feuilletons, dans lesquelles l'éditeur annonce la gratuité de ces premiers chapitres pour attirer à eux un public plus large. Les conditions de gratuité sont néanmoins différentes selon les parutions. Ainsi, dans le cadre de la promotion de *La Main Noire*, une distribution gratuite de la première livraison pendant une semaine est annoncée sans condition apparente, quand la première livraison gratuite du *Roi du Crime* n'est effective qu'à l'achat de la seconde livraison[711]. Cette gratuité se trouve de même appliquée à *La Favorite de Bou-Améma*[712].

Le choix de faire appel à une maison d'édition met également l'auteur à l'abris de complications sur le plan financier. La publication à compte propre représente un investissement incertain, pour les auteurs. Les correspondances de Marsal avec Castelnau et l'abbé Lamoureux, donnent d'ailleurs l'exemple de la charge financière, parfois difficilement prévisible, qui est associée avec la parution d'un volume. Dans le cas où un éditeur de profession est inclus dans la production, les frais peuvent se trouver à sa charge[713]. Pour pallier à ce risque, des ressources se posent aux auteurs qui seraient en possession d'un nombre irraisonnable de volumes invendus. C'est encore Capmal qui donne un exemple d'une telle possibilité. Il fait part à Marsal des 300 exemplaires de son roman *La Tour des Pins*, lui restant invendus. Face à cette situation, Capmal propose à Marsal de créer une édition spécifiquement montpelliéraine du roman, au moyen de l'ajout d'un frontispice et de deux à trois illustrations. Capmal offre même à Marsal d'être dépositaire de cette édition[714]. S'impose ici l'exemple d'une tentative de créer une édition exclusive d'un livre, à partir d'ouvrages déjà imprimés auparavant. Cette dernière anecdote met, par ailleurs, en avant la difficulté qui affecte l'étude de ces volumes, dont les différentes éditions, pour certaines très confidentielles, se multiplient au travers de l'ajout de quelques illustrations ou d'un frontispice seulement.

---

711 « Tout Acheteur de la 2ème Livraison recevra GRATUITEMENT la 1ère Livraison sous Magnifique Couverture. », Réclame pour *Le Roi du Crime*, (in.) *L'Eclair*, 3 mars 1882.

712 « Cette Livraison doit être remise GRATUITEMENT aux clients », ROUMIEUX Louis, *Le Favorite de Bou-Amema*, Firmin et Cabirou, 1882, Montpellier, p.1.

713 C'est d'ailleurs ce que précise Capmal dans la suite de sa lettre : « Le produit/ couvrirait d'abord les frais faits/ par les Editeurs, et le surplus je/ partagerait entre nous. », CaP-5.

714 « J'ai environ 300 exemplaires/ du Cachot de la Tour des Pins/ Editions imprimée chez Boehm/ et fort élégante, on pourrait/ en encartant dans le volume/ 2 ou 3 de vos dessins que je/ ferais graver et notamment/ la Tour des Pins que nous/ mettrions au frontispice et/ qui pourrait être une eauforte/ faire une Edition montpelliéraine/ dont vous seriez le dépositaire/ à Montpellier. », CaP-3.

Les *Œuvres illustrées de l'abbé Favre* sont à nouveau publiées au sein d'un organe de presse, au cours de l'année 1892. C'est dans les colonnes de *La Campana de Magalouna*, bimensuel placé sous la direction de Marsal, que paraissent à nouveau les fables du célèbre abbé. Marsal propose le *Trésor de Sustancioun* dès le second numéro du journal, mis à la vente pour le 1er février 1892. Le texte est alors segmenté en 16 parties et accompagné des illustrations que Marsal a réalisées pour ce récit. Les illustrations qui sont jointes aux articles de *La Campana de Magalouna*, sont présentées dans un format réduit et s'insèrent dans le bas de la page. A la suite de cette publication, *La Fam d'Eresitoum* est proposée au lectorat de *La Campana de Magalouna*. Puis, à partir de l'année 1893, ce sont des extraits des *Couquilho d'un Roumièu*, également illustrés par Marsal, qui agrémentent les pages du journal. Ces publications connaissent un véritable succès et, comme ne manque pas de le faire remarquer la rédaction du journal[715], l'inclusion des œuvres de Roumieux dans pages de *La Campana de Magalouna* accroit tellement le lectorat, que les numéros en question subissent une réimpression, afin de satisfaire la demande générale. De cette manière, nous pouvons observer combien la proposition des œuvres d'auteurs aussi populaires que Roumieux et l'abbé Fabre, une dernière popularité qui s'adjoint à celle des illustrations de Marsal, peut représenter un argument de vente majeur pour une parution comme *La Campana de Magalouna*.

Avec sa republication des *Œuvres de l'abbé Favre*, *La Campana de Magalouna* se propose de morceler une œuvre intègre, pour en proposer une suite d'extraits dans ses colonnes. Cette méthode connaît parfois un chemin inverse. C'est le cas des *Couquilho d'un Roumièu*, qui se présente comme une anthologie de poèmes que Roumieux fait paraitre dans *La Rampelado*[716]. C'est aussi le cas de l'ouvrage que Marsal fait paraître au cours de l'année 1896, à nouveau à compte d'auteur[717], *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, imprimé chez Firmin et Montane. Dès le numéro du premier février 1893, Marsal signe l'article intitulé *Ibrougnas dau Clapàs*, qu'il signe du pseudonyme Drin-Drin. Cet article, qui présente un portrait textuel d'une des figures emblématiques des rues montpelliéraine, est accompagné d'un portrait dessiné par la main de Marsal. Par la suite, l'artiste multiplie les articles suivant cette formule, et, en 1896, il décide de regrouper tous ces articles pour en faire un petit volume, qu'il intitule *Dins la*

[715] « Chaca fes que publican dins la *Capana de Magalouna* una pouësia de noste car amic Louis Roumiéu, se vend talamen d'eisemplàris que sèn oublijats de faire de nouvèles tirages. », « Chaque fois nous publions dans la *Campana de Magalouna* une poésie de notre ami Louis Roumieux, il s'en vend tellement d'exemplaires que nous sommes obligés d'en faire de nouveaux tirages. », « Las Obras de Louis Roumiéu », *La Campana de Magalouna*, 15 juin 1893, p.1.

[716] Certains poèmes de l'ouvrage final restent néanmoins inédits.

[717] En témoignent les lettres demandant l'envoi d'un volume, telles que : « J'aurais besoin de votre ouvrage/ Dins la carrièiras dau Clapas, pour un/ prochain article- et je prend la/ liberté de vous prier si cela vous/ est possible de me le faire parvenir. », NI-8.

Carrièiras dau Clapàs. Ainsi, l'analyse de ces derniers ouvrages laisse apercevoir combien les organes de presse jouent un rôle fondamental dans le monde éditorial de cette fin de XIXème siècle, non seulement au travers de leurs attributions dans les stratégies commerciales et publicitaires, mais aussi dans la fonction motrice qu'elles occupent dans la parution de nouveaux ouvrages. Ainsi, la proximité de Marsal avec un tel milieu contribue directement à dynamiser sa production en ce sens. Il est une autre mission au travers de laquelle la presse parvient à stimuler le monde de l'édition local. Ce rôle est celui qu'elle joue dans le contexte de la publicisation des ouvrages, comme nous allons désormais l'étudier.

1.2. La publicisation des œuvres :

Le champ des propositions autour de la publicisation des ouvrages publiés, est l'un des autres aspects qui entre en compte dans le choix d'un éditeur pour les auteurs. Cet aspect représente un enjeu de taille pour le personnel qui encadre la publication d'un titre, car elle renforce la visibilité du rendu final. Ainsi, les liens entre la presse et le monde de l'édition se trouvent renforcés au travers du rôle de premier plan que joue cette première dans le jeu de la promotion des œuvres. Cependant, comme le précise Gilles Feyel dans son article traitant de la presse et la publicité en France, la presse n'est pas le seul médium permettant aux annonceurs de publiciser leurs produits. L'auteur décrit l'évènement de la publicisation, par le biais de la presse comme l'une des nouveautés du siècle. Il différencie ainsi les produits culturels des produits d'usage permanent, ces derniers se servant de techniques publicitaires autres, parmi lesquelles les fresques peintes sur les pignons des maisons, qui ne sont que de peu d'attrait dans la cadre de la promotion de la publication d'un ouvrage culturel[718].

En revanche, la large utilisation qui est faite de l'affiche publicitaire dans ce contexte est notable. Ce médium se développe au grès des innovations lithographiques et dans un environnement, décrit par l'auteur, de méfiance relative de la part des annonceurs vis-à-vis des organes de presse. Dans le cadre du travail de Marsal, l'usage d'affiches est identifié grâce à un exemplaire conservé parmi les collections des archives municipales de Montpellier, destiné à promouvoir la sortie de *la Jarjaiado* (Fig.119). Cette affiche lithographiée par la maison montpelliéraine Grégoire est présentée au format *in-plano*. Ce grand format répond aux critères

[718] FEYEL Gilles, « Presse et publicité en France (XVIIIe et XIXe siècles) », *Revue Historique*, Vol. 63, mai 2003, p.837-868.

édifiés par Gilles Feyel dans son article, rappelant la nécessité pour l'affiche d'être vue de loin par les acheteurs potentiels. En ce sens, nous pouvons soulever l'importance parallèle de l'emploi de couleurs vives dans la composition de l'affiche. Ici, l'utilisation de la bichromie, rouge et noir, permet de faire un rappel à celle observable dans le frontispice de l'œuvre, mais elle permet également d'attirer l'œil du client[719]. Cette dernière nécessité est d'autant plus importante, que les devantures des boutiques présentant les ouvrages à la vente, peuvent se retrouver chargées de nombreux objets complexifiant la tâche de distinguer les différentes propositions. Une occurrence de ce fait se retrouve dans les photographies de la devanture de la librairie Roumanille, spécialisée dans les publications provençales (Fig.120). La mention « Affiche pour l'Intérieur », apparaît sur l'affiche pour *La Jarjaiado*, semblant sous-entendre qu'une version pour l'extérieur des boutiques ait également été proposée par l'éditeur. Figurent sur l'affiche certaines des illustrations qui émaillent les pages du livre. L'image est ici utilisée comme argument publicitaire, non seulement de par la proposition directe d'illustrations sur son matériel promotionnel, mais aussi dans le texte de l'affiche qui précise que le volume proposé est « illustré par Edouard Marsal ». Ce procédé de mise en avant des illustrations dans le cadre de l'exercice publicitaire met surtout en avant la fortune de l'illustration et l'importance du nom de l'illustrateur, dans le contexte de la mise en vente.

L'analyse des illustrations qui décorent l'affiche, donne également une indication sur la manière dont les concepteurs de l'ouvrage souhaiteraient le voir présenté au public. Toutes les vignettes présentées sur l'affiche traitent du passage de Jarjaille en enfer. Quatre d'entre elles montrent d'ailleurs les affres que subit le portefaix en ce lieu. Les deux illustrations du haut, qui jalonnent le titre, montrent chacune la lutte directe du riant protagoniste avec le seigneur des enfers. Ici, ce sont donc les facéties du portefaix dans le royaume des enfers qui sont retenues comme élément central de la présentation de l'ouvrage à son public[720]. Ces images arrivent à traduire une partie du récit qui est proposé au lecteur, tout en préfigurant l'humour utilisé par Roumieux dans son ouvrage. Cependant, le caractère explicite de certaines illustrations, notamment celle où le corps de Jarjaille se déchire sous la force de l'étreinte de Satan, peut expliquer la proposition faite par l'éditeur de réserver cette affiche à intérieur des boutiques.

[719] *Ibid.*, p.861-864.

[720] Ce fait doit être soulevé en rappelant que l'histoire qui inspire Roumieux pour la rédaction de *La Jarjaiado*, touche uniquement le passage de Jarjaille au Paradis. Ainsi les illustrations choisies traitent de passages émanant en exclusivité de la plume de Roumieux.

Dans son article, Gilles Feyel décrit d'autres moyens selon lesquels l'annonceur peut parvenir à promouvoir son ouvrage. L'un des moyens soulevés par l'historien, l'édition d'un catalogue dans lequel figurent les parutions de l'éditeur en charge de la distribution, fait d'ailleurs partie de la stratégie mise en place par Aubanel, et qui entre en jeu dans la publicisation des *Saintes Maries* de l'abbé Lamoureux. En effet, ce catalogue est évoqué dès le début des négociations pour l'établissement de la collaboration entre l'auteur et l'éditeur, comme l'indique la correspondance[721]. Les lettres de l'abbé Lamoureux laissent entrevoir combien importante est la question de la promotion de son ouvrage à ses yeux. Cet effet s'observe dans son empressement à demander à son éditeur les moyens qu'il souhaite adopter à cette fin, également dans sa demande directe à Marsal en ce sens[722]. L'abbé demande à l'artiste de faire jouer son influence dans la presse locale, afin de lancer la publication d'un article qui annoncerait la préparation prochaine d'une nouvelle édition des *Saintes Maries*[723]. Plusieurs articles parus dans l'*Eclair* témoignent du fait qu'une campagne publicitaire ait en effet eue lieu dans les colonnes des périodiques montpelliérains. Dans ce contexte, c'est la bonne insertion de Marsal dans la sphère journalistique de la ville qui offre une opportunité de promotion de l'ouvrage.

Cependant, la campagne de presse pour la promotion de l'ouvrage de Lamoureux semble s'être limitée aux colonnes du quotidien *L'Eclair*. Cette apparition s'explique par les liens étroits qu'entretient Marsal avec la rédaction du quotidien, mais aussi par les accointances existantes entre une rédaction d'inclination conservatrice et un livre rédigé par un ecclésiaste, à destination de fidèles de la foi catholique et traitant d'un sujet religieux. Un résidu de cet effet s'illustre dans un article du mois de mai 1895[724], dont le sujet préliminaire est le pèlerinage aux Saintes-Maries. L'auteur profite ainsi de la coïncidence entre la date de parution et celle du pèlerinage, pour évoquer le livre de Lamoureux. Ici nous observons donc clairement combien les choix éditoriaux de *L'Eclair* s'accordent entièrement avec la promotion de l'ouvrage de Lamoureux. Ce procédé cache également un avantage, puisqu'il s'agit ici d'une publicité dissimulée pour l'ouvrage de Lamoureux[725]. La publicité n'apparaît pas de manière aussi

[721] « Quant à la publicité, je dois établir un catalogue/ d'ouvrages en provençal ou locaux- vous jugerez du résultat/ des mes annonces parmi la clientèle de la Maison Aubanel », AuJ-2.
[722] « Vous pourriez faire des articles pour l'annoncer dans la semaine et dans votre Clapas. », LJH-19.
[723] Précisons le fait que cette demande concerne une édition d'un ouvrage dont la préparation n'a pas encore été amorcée.
[724] Sur l'aspect religieux de la ligne éditoriale de *L'Eclair*, notons ici que le présent article se clôture sur une invocation au ciel, que nous retranscrivons ici : « Puisse le ciel leur rendre en bénédictions les fatigues et les sacrifices qu'ils s'imposent ; c'est le vœu de nos cœurs. », « Les Saintes-Maries. », *L'Eclair*, 23 mai 1895, p.3.
[725] Un autre avantage de ce procédé pourrait toucher au fait que, ainsi incluse au milieu d'un article traitant d'un sujet parallèle, la réclame pour l'ouvrage ne soit pas facturée à l'abbé, quand une réclame présentée de manière traditionnelle aurait nécessité un paiement. A ce sujet nous n'avons pas plus d'informations.

frontale que si elle était proposée au milieu des lignes d'une rubrique dédiée à promouvoir différentes parutions d'ouvrages. La ligne éditoriale des périodiques est donc un point qui joue un rôle certain dans la publicisation des ouvrages à paraitre, non seulement parce qu'elle peut déterminer de l'inclusion ou de l'exclusion de la réclame parmi ses colonnes, mais aussi parce qu'elle désigne le public auquel celle-ci est exposée.

En dehors du dernier article évoqué, trois articles traitent de la sortie des éditions successives des *Saintes Maries de Provence* et apparaissent tous dans la section *Bibliographie* de *L'Eclair*[726]. Le premier de ces articles est publié pour la parution de l'édition de 1895[727], et propose un court résumé de la vie des Saintes Maries et une mise en contexte du déroulement du pèlerinage. A cela s'ajoute un court éloge de la qualité de l'impression, ainsi que de celle du texte. Aucune mention n'est faite ici de la version non illustrée ayant précédée. Les formulations choisies par l'auteur de l'article semblent, par ailleurs, suggérer une ignorance active de l'existence d'une précédente édition de l'ouvrage[728]. Dans les articles couvrant la sortie des éditions suivantes, les précédentes impressions sont mentionnées. Ce fait suggère l'éraillement de la confidentialité relative dans laquelle se trouve l'ouvrage à ses débuts. L'article publié pour la sortie de l'édition de 1903[729] semble appuyer ce point, dans la mesure où il se structure entièrement autour des témoignages de hautes figures ecclésiastiques encensant l'ouvrage. Le troisième article[730] s'axe, lui, autour des illustrations qui enrichissent l'opuscule et le travail effectué par Marsal qui devient, à nouveau, un argument de vente majeur pour les collectionneurs[731]. Observons également le fait que les articles présentent l'abbé Lamoureux comme référant notoire des affaires entourant le pèlerinage aux Saintes-Maries[732].

La dignité des personnalités associées à la parution des ouvrages est un outil que nous voyons être utilisé avec récurrence dans l'exercice promotionnel. C'est un fait qui s'observe notamment au travers de l'usage récurant de formulations telles que « par l'auteur de… », dans la présentation des ouvrages faisant objet de publicisation. Ce que cette rhétorique laisse entendre en sous ton, c'est le fait que la réputation d'une personnalité associée à l'ouvrage

[726] La section *Bibliographie* est celle que la rédaction du quotidien réserve à la promotion des ouvrages. Ces trois articles correspondent avec la parution des éditions de 1895, 1903, et de 1908. Nous n'avons pas trouvé d'articles correspondant à l'édition de l'année 1898.
[727] « Les Saintes Maries de Provence », *L'Eclair*, 6 mai 1895, p.4.
[728] « Il existait sur le pèlerinage des Saintes Maries quelques notices assez sommaires. Nous avions besoin d'un livre qui nous fit connaître l'histoire du culte rendu aux Saintes Maries (…). », *Ibid.*
[729] « Les Saintes Maries de Provence », *L'Eclair*, 5 juillet 1903, p.4.
[730] « Les Saintes Maries de Provence », *L'Eclair*, 21 octobre 1908, p.3.
[731] « Ce livre, qui est une œuvre typographique en tous points remarquable, sera dans toutes les bibliothèques. », *Ibid.*
[732] « M. le Chanoine Lamoureux qui est depuis plus de vingt ans le prédicateur ordinaire de ce pèlerinage (…). », « Les Saintes Maries de Provence », *L'Eclair*, 6 mai 1895, p.4.

s'impose comme gage de qualité, et que les succès précédemment rencontrés doivent en appeler d'autres. C'est d'ailleurs un point que l'on trouve exemplifié dans la correspondance avec Lamoureux, qui, observant le succès de l'édition de 1898 des *Saintes Mairies*, envisage d'emblée la confection d'une nouvelle édition, avant même la vente de tous les volumes[733]. L'aspect réputationnel se retrouve dans l'analyse de la campagne de publicisation des *Œuvres de l'abbé Favre*, dans laquelle Marsal est présenté au titre de sa profession, en tant que professeur à l'Ecole des Beaux-Arts[734]. En revanche, dès la parution des ouvrages suivants, les publicités donnent la préférence aux précédents travaux d'illustration conduits par Marsal, plutôt qu'à son poste de fonctionnaire[735]. La précédente expérience dans l'illustration d'ouvrages, l'expérience fructueuse surtout, sert donc d'argument commercial à l'éditeur pour garantir à son lectorat un standard de qualité.

C'est dans cette même ligne de garantie que s'inscrit la volonté pugnace qu'entretient l'abbé Lamoureux, au sujet de la validation de ses textes auprès d'un supérieur hiérarchique. L'association de l'ouvrage au nom d'une figure diocésaine connue doit donner à son volume une dignité plus haute. La mention de cette validation ne manque pas d'être évoquée dans le matériel publicitaire annonçant sa sortie[736]. De la même façon, cette dignité peut directement être apportée par le nom de l'auteur. Marsal profite d'ailleurs de cette pratique au moment de la parution de son édition des *Œuvres de l'abbé Favre*. Le poète languedocien jouit déjà d'une large popularité auprès du public local, et ses œuvres ont déjà bénéficié de multiples publications. Ainsi, l'œuvre de Marsal profite de cette exposition précédant la parution de son ouvrage, pour s'assurer de meilleures ventes.

Cependant, en dépit des précédentes éditions des fables de l'abbé, aucune ne propose l'implémentation majeure qui est celle de Marsal : les illustrations. C'est d'ailleurs un point mis en avant dans la promotion de la parution. La proposition principale de Marsal, à la différence des éditeurs précédents, n'est pas une synthèse biographique ou un essai sur les contes de l'abbé, ce sont les illustrations[737]. Cette mise en avant des illustrations se retrouve dans la course promotionnelle, à l'analyse des réclames proposées dans le cadre de la parution des

[733] « Ce succès n'est rien en comparaison/ de celui que nous allons préparer./ Il faut que la prochaine édition soit apportée./ Du train ou vont les choses la / présente sera bientôt épuisée et avec votre/ artistique concours il faut que la nouvelle/ fasse trembler le ciel et la terre. », LJH-19.
[734] Citons : « M. Ed. Marsal, professeur de dessin au musée Fabre, à Montpellier, publie (…) un intéressant ouvrage (…). », *Le Messager du Midi*, 10 mars 1876, p.3.
[735] « C'est encore chez M. Marsal que sort cet ouvrage appelé à un succès aussi grand que les œuvres de l'abbé Favre, illustrées par cet artiste. », *La République*, 13 décembre 1878, p.2.
[736] (…) ouvrage approuvé par NN. SS. De Nîmes (…). », « Bibliographie », *L'Eclair*, 4 juillet 1903, p.3.
[737] « Cependant, qu'on ne s'attende pas à trouver dans l'édition Marsal des réflexions critiques sur l'œuvre et l'auteur. On a tenu à ce que l'illustration fut l'attrait principal de cet ouvrage. », « Bibliographie », *La République,* 15 novembre 1875, p.3.

romans feuilletons publiés en fascicules et illustrés par Marsal. Dans ce contexte, les réclames se trouvant à notre disposition y sont même directement accompagnées d'illustrations. La publicité assurant la promotion de *La Main Noire* (Fig.121) présente une main sombre armée d'un poignard, qui répond au titre de l'œuvre. Celle du *Roi du Crime* (Fig.122) présente, elle, une illustration plus élaborée sur laquelle apparaissent les visages des protagonistes de l'ouvrage à paraitre. L'illustration est parsemée de lettres chacune associée à un chiffre ou un nombre. Ces lettres proposent au lecteur une activité ludique révélant la locution : « Luro Véloce et Cie ! ». L'auteur de l'illustration se sert de cette énigme pour présenter le sous-titre de l'œuvre qui sert également de titre au premier chapitre de l'ouvrage. Par le même moyen, elle permet de présenter de manière récréative les noms de deux des personnages centraux de l'intrigue proposée au lecteur.

Les illustrations des réclames n'ayant pas de signataire apparent, il n'est pas possible d'affirmer qu'elles aient été produites par Marsal. En revanche, la participation de l'artiste à la publication des livraisons est mise en évidence dès l'annonce de la publication. En effet, le nom de l'artiste apparaît dès l'argumentaire publicitaire de toutes les réclames ci-mentionnées. Dans la réclame pour *le Roi du Crime*, il est d'ailleurs fait mention à deux reprises des illustrations qui doivent accompagner chacune des livraisons. Sur cette même annonce, le nom de l'illustrateur se trouve présenté sur la même ligne que celle du nom de l'auteur et dans une taille de police identique, contrairement au nom du graveur qui est nommé une ligne en dessous et dans une taille de caractères plus réduite[738]. La réclame de *la Main Noire* propose, elle, une présentation alignée du nom de l'illustrateur et de celui du graveur, avec une mise en avant plus évidente du nom de l'auteur[739]. De la même manière que sur la réclame précédente, le publicitaire mentionne à nouveau les illustrations dans la mise en avant du produit, précisant aux lecteurs chacune des livraisons doit s'en voir agrémentée[740].

L'inclusion des images aux publicités insérées dans la presse est une exception dont bénéficient les romans feuilletons parmi les autres ouvrages promus. Cette exception est rendue possible par le statut privilégié des relations entretenues entre ces publications avec la presse. Au moyen d'un contrat signé entre l'éditeur et la maison de presse, les éditeurs de romans feuilleton peuvent se créer un avantage évident, mettant directement à leur disposition un organe de presse pour assurer leur promotion. Un exemple de ce phénomène se retrouve dans

[738] Réclame pour *Le Roi du Crime*, *L'Eclair*, 3 mars 1882.
[739] Réclame pour *La Main Noire*, *Le Petit Méridional*, 30 mars 1883.
[740] « Deux magnifiques Livraisons illustrées par semaine (…) », Réclame pour *La Main Noire*, (in.) *Le Petit Méridional*, 30 mars 1883 ; « (…) Deux Magnifiques Livraisons richement illustrées (…), Réclame pour *Le Roi du Crime*, *L'Eclair*, 3 mars 1882.

une réclame parue pour *La Main Noire*[741], qui nous informe qu'un contrat a été signé entre éditeurs du feuilleton et l'administration du quotidien *Le Petit Méridional*. Ce contrat offre l'exclusivité de la diffusion aux correspondants du *Petit Méridional* dans la région. Dans ce cas, le feuilleton conserve donc un lien administratif avec la presse. Les feuilletons publiés en livraisons étudiés ici ont tous pour éditeur la maison montpelliéraine Firmin et Cabirou[742]. Dans ce contexte, la taille des encarts publicitaires peut se trouver élargie, sans se soucier de la problématique de l'augmentation de tarifs[743]. Pareillement, la page dans laquelle doit être incluse la réclame peut également se démarquer des autres propositions, les titres de presse allant jusqu'à diffuser des publicités pour romans feuilletons en page de une. La convergence des intérêts économiques avec les maisons de presse représente donc ici un avantage de taille pour les ouvrages.

Dans le cours même de la promotion des parutions, cette association avec un titre de presse est précisée. Ce procédé semble ici faire résonnance à celui déjà étudié, se servant de l'établissement du nom des acteurs participant à l'édition de l'ouvrage pour induire une promesse de qualité du résultat final. De cette même façon, ici, le titre d'une maison de presse bien installée et évoqué dans la publicité, promet le sérieux de la publication. Ce sérieux n'est pas à négliger, dans un contexte où les publications de romans feuilleton se font de plus en plus nombreuses et où le lecteur ne trouve, parfois, pas la garantie de recevoir des livraisons jusqu'à la fin de l'intrigue commencée, si le manque de succès d'un roman doit forcer l'arrêt de la publication[744]. Cependant, si un tel contrat permet à l'éditeur de bénéficier du réseau de distribution du journal, mais aussi des avantages conférés dans le contexte de la publicisation de l'ouvrage, ce type d'engagements peut également complexifier sa promotion. En effet, les colonnes de *l'Eclair* proposent des réclames pour promouvoir la sortie du *Roi du Crime*[745], elles n'en proposent aucune concernant *La Main Noire*, en raison de l'association avec le concurrent direct du journal. Ainsi, la contractualisation avec un titre de presse, peut également prononcer l'exclusion des colonnes d'une autre gazette. *La Main Noire* étend néanmoins son champ

[741]« Par la suite d'un traité passé avec les Editeurs, l'Administration du PETIT MERIDIONAL aura le monopole de la vente dans toute la région. » Réclame pour *La Main Noire*, (in.) *Le Petit Méridional*, 30 mars 1883.
[742] Ce type de contrat ne semble pas avoir eu lieu lors de la publication de *La Favorite de Bou-Amema*, dont l'affiche promotionnelle annonce la vente « Chez tous les Libraires, Kiosques et Colporteurs. Ici, la diffusion est donc assurée par d'autres moyens. De la même manière, *Le Roi du Crime*, ne semble pas avoir été lié par un tel contrat.
[743] Réclame pour *Les Œuvres de l'abbé Favre*, *L'Eclair*, 7 avril 1890, p.4.
[744] QUEFFELEC Lise, *Histoire du Roman Feuilleton au XIXème siècle*, PUF, Paris, 1989, p.38.
[745] Réclame pour *Le Roi du Crime*, *L'Eclair*, 3 mars 1882.

publicitaire à l'échelle nationale, en proposant des encarts publicitaires dans *La Dépêche* de *Toulouse*[746] et dans le journal parisien *La Lanterne*[747].

Si les encarts publicitaires pour les romans feuilletons sont accompagnées d'illustrations, il existe un autre type de romans feuilletons pour lesquels les propositions publicitaires ont une teneur plus sobre. Après la publication des romans feuilletons proposés en livraisons à la fin du XIXème siècle, dans les décennies 1910 et 1920, Marsal réalise une série de travaux pour le compte du journal l'*Eclair*. Dans ce contexte, les romans que Marsal a à charge d'illustrer sont des romans feuilletons dans le sens plus traditionnel du terme[748]. Les morceaux de chapitres sont publiés quotidiennement dans le journal, permettant au lecteur de suivre l'histoire ainsi morcelée. Cette modalité se distingue de celle qui est proposée pour les romans feuilletons publiés en livraisons qui, eux, ne paraissent pas dans les colonnes de la presse, mais directement sous forme de fascicules qui, une fois reliés, peuvent former un volume.

Dans le cadre des travaux d'illustrateur de romans feuilletons que Marsal réalise dans les premières décennies du XXème siècle, une seule illustration est proposée pour l'histoire complète. Ces illustrations présentent des pages titres qui introduisent l'histoire au lectorat et permettent de créer un évènement autour de la publication des premiers feuilletons de l'intrigue. Ce type de parutions profite aussi d'une promotion assurée directement dans le journal qui les publient. C'est ainsi que se glissent, entre les colonnes de *l'Eclair*, des encarts promotionnels mettant en avant les romans à paraitre dans les pages du journal. La réclame proposée pour le roman *La Reine des Opales*[749] en 1912, se distingue par sa sobriété. L'annonce ne présente que quelques lignes annonçant la prochaine parution des huit premiers numéros de ce nouveau feuilleton. Cependant, la réclame n'oublie pas de préciser le fait que cette parution soit accompagnée d'une illustration de la main de Marsal. Ici, aucune information n'est donnée sur l'intrigue, ou même sur les personnages du roman. Les seules informations données aux lecteurs, sont le titre et l'auteur de l'œuvre. Néanmoins, la réclame insiste sur la présence de l'illustration de Marsal. Non seulement le nom de Marsal est précisé sur la réclame, mais un qualificatif est associé à son nom. Ainsi, le dessin proposé par *l'Eclair* se présente comme :

---

[746] Réclame pour *La Main Noire*, *La Dépêche* de Toulouse, 16 avril 1883.
[747] Réclame pour *La Main Noire, La Lanterne*, 15 avril 1883.
[748] En effet, comme nous l'indique Lise Queffelec dans son *Histoire du Roman Feuilleton au XIXème siècle,* la dénomination de « roman feuilleton » tire son nom de l'emplacement sur lequel apparaît le chapitre ou morceau de chapitre proposé par l'auteur. Cet emplacement, dans le dernier tiers de la page du périodique, son « rez-de-chaussée », est surnommé le feuilleton. C'est donc la publication de chapitres en bas de page dans la presse quotidienne qui est à l'origine du phénomène du roman feuilleton. Or, ce mode de publication est celui qui est utilisé pour la série de feuilletons, proposée par l'*Eclair* au début du XXème siècle, QUEFFELEC Lise, *Histoire du Roman Feuilleton au XIXème siècle*, *op. cit.*, 128p.
[749] Réclame pour *La Reine des Opales*, *L'Eclair*, 1er décembre 1912.

« dû à la plume de l'artiste distingué qu'est le peintre Edouard Marsal. »[750]. A nouveau une occurrence de la manière avec laquelle le publicitaire utilise la réputation de l'artiste afin d'attiser l'intérêt des lecteurs potentiels, se dessine ici. La parution de ces romans feuilletons a lieu durant les deux dernières décennies de l'existence de Marsal, à une époque où la carrière du peintre est bien établie et son nom reconnu dans la région.

De ce fait, si les autres réclames proposées par *l'Eclair* font preuve de moins de sobriété dans leur forme, elles n'oublient jamais de mentionner le nom de l'artiste illustrant la première livraison de la publication. Souvent, le nom de l'artiste est accompagné d'un qualificatif flattant la réputation du peintre. Dans la réclame pour le roman *Cœurs Jumeaux* en 1914, il est présenté comme « l'artiste réputé qu'est notre ami », dans celle pour *Paulot-Paulotte* en 1921[751] et dans celle pour *Nichée de Fauves* en 1922[752] il est « l'artiste si apprécié ». La réclame pour *Le Collier de l'Impératrice*, toujours en 1922, promet au lecteur « une superbe gravure de l'artiste toujours apprécié qu'est le peintre montpelliérain Edouard Marsal »[753]. Enfin, en 1923, à l'occasion de la parution du roman *Trahison*, Marsal devient plus sobrement « le peintre montpelliérain »[754]. Cependant, son nom est fortement souligné par l'usage d'une police de caractères large et grasse.

Marsal n'illustre pas, au cours de la période étudiée, tous les romans feuilletons proposés par *l'Eclair*. En effet, la majorité des romans publiés ne sont accompagnés d'aucune illustration. En revanche, Marsal est le seul artiste à illustrer les romans du journal. En dehors des récits cités dans notre étude, aucun autre roman de *l'Eclair* n'est donc accompagné d'illustration. Les différents romans publiés connaissent un traitement différent de la part de la rédaction de *l'Eclair*. De manière générale, les romans feuilletons dont il est demandé à Marsal d'illustrer la parution des premiers épisodes font partie de ceux dont la promotion est la mieux assurée. Cette assurance se manifeste au travers de l'insertion multiple d'encarts annonçant la publication prochaine du roman. La mise en avant de l'évènement autour de cette première publication s'inscrit aussi dans cette stratégie promotionnelle, par la combinaison des multiples épisodes proposés ainsi que de l'illustration les accompagnant, mais aussi au travers du fait que les annonces promotionnelles se trouvent infailliblement en une du journal et non simplement en fin du feuilleton précèdent, un dernier procédé utilisé pour les parutions moins publicisées.

[750] « Demain Lundi l'« Eclair » paraîtra sur huit pages et publiera LES HUIT PREMIERS NUMEROS de son nouveau feuilleton LA REINE DES OPALES Par Charles SOLO avec un dessin, dû à la plume de l'artiste distingué qu'est le peintre Edouard Marsal. », Réclame pour *La Reine des Opales*, *L'Eclair*, 1er décembre 1912.
[751] Réclame pour *Paulot-Paulotte*, *L'Eclair*, 16 mai 1921.
[752] Réclame pour *La Reine des Opales*, *L'Eclair*, 23 mai 1922.
[753] Réclame pour *Le Collier de l'Impératrice*, *L'Eclair*, 24 novembre 1922.
[754] Réclame pour *Trahison*, *L'Eclair*, 14 mai 1923.

Si les romans illustrés par Marsal obtiennent un traitement publicitaire plus soutenu, les annonces restent très sommaires. En effet, ces annonces, en se concentrant uniquement sur l'évènement de la publication, oublient de mentionner toute information autour des personnages ou de l'intrigue. Ces réclames font très peu cas de l'histoire, n'évoquant pas même le genre duquel se réclame le roman. Par cette simplicité, le matériel publicitaire donne la sensation de se reposer d'autant plus sur le nom de Marsal afin d'accomplir sa tâche, puisque celui-ci est évoqué en amont même de la présentation des personnages de l'intrigue. C'est ici une différence notable avec ce que nous avons pu observer sur les annonces publicitaires des romans feuilletons publiés en livraisons[755]. A l'analyse de ces pratiques, le phénomène qui se dessine ici est une forme de symbiose qui s'établit entre la presse et l'artiste. Dans le déroulé mis en avant, le nom de l'artiste est largement distingué par la presse, dès ses jeunes années, selon un processus qui profite à celui-ci mais qui, plus tard, permet aussi à la presse de faciliter les ventes de ses propres produits.

Si nous avons jusqu'alors uniquement traité de l'activité publicitaire concernant la parution d'ouvrage publiés, le rôle que joue la presse dans la couverture promotionnelle d'autres propositions artistiques peut lui être reconnu. Cet effet est traduit dans l'analyse des articles annonçant les expositions de toiles diverses qui sont proposées chez les marchands de la ville[756], mais aussi pour celles qui sont proposées sur les cimaises du musée Fabre[757]. Par ailleurs, les articles traitant de l'inauguration d'œuvres issues de la commande publique, ou l'annonce d'œuvres entrant dans les collections publiques, se définissent comme une invitation proposée au lectorat de la revue de se joindre au public de l'œuvre[758]. Les comptes rendus d'exposition partagent, à ce titre, une mission similaire, dans la mesure ou leurs descriptions parfois détaillées effectuent une sélection parmi les exposants mettant en avant les noms de certains

[755] En effet, les différents romans publiés en livraison présentent leur genre littéraire dans leurs réclames. *Le Roi du Crime* se présente en « grand roman de mœurs contemporaines », *La Main Noire* se pose en « Grand Roman d'Actualité ». Dans cette présentation, une importance certaine est accordée à la contemporanéité du sujet. En effet, le roman se définit en précisant la période chronologique dans laquelle se déroule la trame de son intrigue. C'est un phénomène que nous retrouvons dans l'affiche publicitaire pour la sortie de *La Favorite de Bou-Améma*, qui présente la publication à paraître comme « Le plus dramatique des romans contemporains ». Nous retrouvons également un procédé analogue en première page de *L'Adultère et l'Amour* qui présente le roman comme un « Grand roman contemporain ». La mise en avant de ce principe de contemporanéité dans la promotion des romans feuilletons ne peut ainsi manquer d'être observée au regard du lien qu'entretiennent ces parutions avec les quotidiens de presse, Réclame pour *Le Roi du Crime*, *L'Eclair*, 3 mars 1882 ; Réclame pour *La Main Noire*, *Le Petit Méridional*, 30 mars 1883.

[756] « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 14 septembre 1923, p.4. ; « Nos artistes. », *Le Messager du Midi*, 23 janvier 1888, p.3.

[757] Citons en exemple : « Musée Fabre », *Le Messager du Midi*, 7 novembre 1885, p.2. ; « Beaux arts. », *L'Eclair*, 4 décembre 1897, p.3. ; « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 29 juin 1902, p.6.

[758] Citons ici l'article paru à l'occasion de l'entrée du portrait du cardinal de Cabrières dans les collections du musée Fabre, DAVRAY Raoul, « Une toile de MARSAL au Musée », *La Vie Montpelliéraine*, 17 novembre 1928, p.3.

artistes. Au sein même de cette sélection, le nombre inégal de lignes attribuées aux descriptions d'œuvres, contribue aussi à créer un effet de discrimination entre les différents artistes et à guider l'attention d'un public sursollicité par l'accrochage pléthorique caractéristique expositions publiques[759]. Ce guidage peut également prendre une forme plus précise, au travers d'approches plus circonstanciées de la présentation des œuvres. Le champ de la critique d'art s'observe alors comme une manière de mettre en lumière les œuvres et de les distinguer, quand bien même cette critique peut parfois se révéler négative.

Ainsi, les articles traitant des œuvres proposées à l'œil des amateurs participent activement à la promotion des noms de différents artistes. Si le procédé trop frontal de la réclame ne s'applique donc pas aux rubriques des Beaux-Arts, la discipline profite néanmoins, et de manière plus indirecte, de l'avantage de la publicisation. Ainsi, les enjeux autour d'une bonne inclusion dans le tissu social gravitant autour de la presse présentent des avantages indubitables, qui doivent être pris en compte, dans le cadre de l'élaboration d'une stratégie de carrière artistique efficace.

1.3. La presse périodique :

Les participations de Marsal au monde de la presse sont de natures diverses. Le rôle le plus récurrent qu'a joué Marsal dans ce cadre, est celui d'illustrateur. Marsal est sollicité en tant qu'illustrateur à de nombreuses reprises par des titres de presse et produit pour leur compte une imagerie variée, mais difficile à circonscrire avec précision. De la même manière, sa participation en tant que rédacteur aux différents périodiques de la ville, ne se délimite pas toujours de manière franche. En effet, le manque de régularité dans la mention des signataires des articles, quand il se couple à l'usage répété des pseudonymes, ne contribue pas à faciliter la visibilité globale du travail de Marsal à cet égard. Enfin, le dernier rôle assumé par Marsal au sein des rédactions de presse est celui de directeur du journal de propagande félibre *La Campana de Magalouna*, une expérience unique dans la carrière de Marsal.

Si, comme nous pouvons voir au travers de ce résumé, une personnalité telle que Marsal peut s'épanouir dans tant de domaines et de rédactions différentes, c'est que le peintre profite aussi du formidable dynamisme du monde de la presse française sous la Troisième République.

[759] Ce point est développé dans les sous-parties traitant de ces expositions.

En cette fin de siècle, les maisons de presse connaissent un véritable essor porté par un amalgame entre une généralisation de l'instruction publique, la croissance de l'urbanisation, mais aussi les progrès exercés dans le domaine des transports et des moyens de relais de l'information, comme l'analyse Pierre Albert dans son *Histoire de la Presse*[760]. Dans son article traitant de l'évolution de la presse de province sous la Troisième République, Jacques Kayser démontre combien le nombre des titres de presse proposés au public sous cette période s'est fortement accru[761]. Si c'est à partir de l'année 1882 que s'observe surtout un remarquable essor des titres de périodiques, c'est parce qu'à partir de cette année les retombées des lois mises en vigueur en 1881, commencent à se faire ressentir[762]. A l'échelle du département de l'Hérault, il est possible de constater cet enflement du nombre des périodiques proposés au public, au travers de la consultation des titres enregistrés dans la base de la Bibliothèque Nationale de France. Ainsi, pour 71 périodiques héraultais parus au cours de la décennie 1870, 214 sont enregistrés au cours de la décennie suivante[763].

L'étude des travaux effectués par Marsal laisse apparaître un éventail pléthorique de participations à des organes de presse[764]. Une majorité de ces périodiques partage la caractéristique d'inscrire leur ligne éditoriale dans celle de la propagande félibre. Ces publications très nombreuses, visent généralement un public plutôt restreint, intéressé par les sujets locaux, l'actualité félibre ou des pièces rédigées en langue occitane. L'autre catégorie de titres de presse pour lesquels Marsal travaille, sont les titres de presse montpelliérains. Parmi ces gazettes, nous pouvons noter des relations différentes établies entre Marsal et ces parutions, qui varient par la nature de leur proposition. Le premier type de journal, est celui de la presse quotidienne qui délivre l'actualité journalière et qui exprime, par la même occasion, une ligne éditoriale politisée dans les vues qu'elle expose.

A Montpellier, sur la période, deux titres de ce type prévalent : *Le Petit Méridional*, lancé en 1876 et *L'Eclair*, lancé en 1881. Ces deux titres défendent des allégeances politiques opposées depuis leurs origines. La fondation de *L'Eclair* est soutenue par le mouvement des

[760] ALBERT Pierre, *Histoire de la Presse*, Presses universitaire de France, 2010, Paris, p.56.
[761] KAYSER Jacques, « La Presse de Province sous la Troisième République », *Revue française des sciences politiques*, Vol.5, p.558.
[762] L'année 1881 voit la promulgation des lois sur la liberté de la presse, rendant ainsi l'élaboration de nouvelles parutions à la fois plus simple, et moins onéreuse.
[763] Les statistiques que nous donnons ici s'appuient sur les éléments présentés dans la base de données de la BnF. Ils ne sont pas extraits d'une étude dédiée à ce thème et communiquant des statistiques à ce sujet, qui d'après nos recherches ne semble pas exister, et peuvent souffrir des lacunes d'un recensement difficile à effectuer en raison de la volatilité de quelques-unes de ces parutions, pour certaines très éphémère, Site officiel de la BnF, Presse ancienne locale [en ligne].
[764] Nous joignons la liste des périodiques pour lesquels les sources laissent une trace de participation de l'artiste, en bibliographie de notre étude.

légitimistes montpelliérains, désireux de s'opposer à la propagande, poussant vers un républicanisme radical, qu'ils voyaient alors s'étaler dans les colonnes du *Petit Méridional*[765]. Au-delà de cet affrontement politique entre les deux journaux, les accointances que conserve Marsal avec la rédaction du journal *L'Eclair* sont particulièrement notable[766]. La proximité entre Marsal et *l'Eclair* s'étend au-delà de la carrière du peintre, puisque Louis, le benjamin de ses enfants, accomplit sa carrière au sein de la rédaction et parvient même à se hisser à la tête du service en charge de la photogravure[767]. Les correspondances avec Malachie Frizet, directeur de la parution, proposant à Marsal la rédaction d'une chronique pour son périodique, vient confirmer le fait que Marsal ait pu tenir un rôle ponctuel de rédacteur pour *L'Eclair*[768]. Dans cette même correspondance, Frizet promet l'anonymat à Marsal si ce dernier se décide à lui fournir la chronique demandée. Cette pratique permet au peintre de profiter d'une couverture dans son activité, s'il lui arrivait d'exprimer une opinion dont le contenu se révèlerait sensible. Cependant, l'activité relevée ici complexifie l'étude de ces écrits, rendant impossible l'identification des textes que Marsal réalise pour la revue.

Marsal adopte un positionnement plus complexe avec le concurrent direct de *L'Eclair*, *Le Petit Méridional*. D'une part, les retombées de l'affaire Trinquier tendent à crisper les rapports entre Marsal et la rédaction, car c'est dans les colonnes du *Petit Méridional* que cette affaire prend l'ampleur qui mène à la défection de Marsal. Cet évènement illustre l'usage qui peut être fait de la presse, servant ici de relais à une querelle interne à l'école et qui, au moyen de sa publicisation, devient une polémique. C'est l'inclusion de l'opinion publique permise par l'intrusion de la presse au milieu de cette dispute préliminairement privée, qui crée sa dimension polémique. Ainsi, l'opinion publique peut-être instrumentalisée dans le but de faire peser ses arguments face aux juges d'une situation. En dépit de cela, son invocation reste incertaine et risquée, car elle peut, dans certains cas, jouer un rôle opposé à celui qui lui est au préalable réclamé. L'affaire Trinquier illustre ce fait, montrant comment, dans l'intention de se justifier auprès du public, Marsal envenime sa position face au conseil municipal qui punit d'un blâme sa volubilité médiatique. Cette situation n'est pas la seule polémique que Marsal doit gérer au cours de sa carrière.

---

[765] ANDREANI Roland*, La Presse quotidienne de Montpellier des origines à 1944,* thèse, Université de Toulouse II, 1989, p.787-790.

[766] Ce phénomène s'étend jusque très tard dans sa carrière, puisqu'il réalise pour elle les illustrations de ses romans feuilletons, dans la dernière décennie de son existence.

[767] « (…) Mlle Reine Marsal, la toute gracieuse fille du chef du service de photogravure l'*Eclair*, et de Mme Louis Marsal (…). », « Hyménée », *La Vie Biterroise*, 14 août 1926, p.3.

[768] « Voulez-vous me rendre le/ service de m'envoyer, de 3 à 7/ heures, quelques notes pouvant me/ fournir la matière d'une chronique/ ayant l'air d'avoir été écrite pour/ un connaisseur ? s'il vous plaisait de/ faire vous-même la chronique, vous/ savez que vs pouvez compter sur/ ma discrétion. », FM-1.

Notons cependant que Marsal n'use plus de paroles aussi frontales que celles utilisées au cours de l'affaire Trinquier dans les confrontations auxquelles il est ensuite lié et qui trouvent une résonnance dans les colonnes de presse. Dix ans après l'affaire Trinquier, Marsal ne se propose même pas en signataire de la lettre ouverte qui retrace les contours d'une polémique, survenue pourtant entre les félibres montpelliérains dont il est un référent notoire[769]. En 1901, Marsal cosigne une lettre ouverte adressée à la rédaction de *La Vie Montpelliéraine,* au sujet d'un article paru dans le journal traitant du félibre Félix Gras et présentant des informations auxquelles les félibres montpelliérains ne goutent que peu[770]. Remarquons dans ces deux derniers exemples, l'usage systématique de lettres ouvertes pour mandater l'opinion publique. Le procédé du communiqué propose une alternative, peut-être plus formelle, à cette pratique. Ainsi c'est d'un communiqué qu'use, en 1900, un Marsal tentant de tempérer la polémique créée par l'annonce du nouveau bureau d'administration de la société artistique de l'Hérault[771]. Dans ce communiqué concis, Marsal fait preuve d'une grande neutralité, répondant de manière froide aux accusations portées, utilisant un mode bien différent de celui utilisé dans sa lettre ouverte lors de l'affaire Trinquier. Les retombées de ce dossier dans sa jeune carrière ont visiblement inspiré à Marsal une parcimonie consciencieuse dans ses futures interactions avec le matériel polémiste.

Les lettres ouvertes peuvent également servir d'outil à la proposition de nouveaux projets et permettre à ces derniers non seulement d'acquérir un public, mais aussi de profiter de l'appui de ce public auprès des institutions susceptibles de le favoriser. C'est une situation qui se trouve exemplifiée par une lettre des félibres de Montpellier, publiée au mois de mars 1896[772]. Dans cette lettre, les signataires réclament au conseil municipal une subvention de l'ordre de 500 Francs, dans l'espoir de les injecter dans l'organisation des jeux floraux et de la cour d'Amour, qui doivent se dérouler le mois suivant dans la ville[773]. Cette demande des félibres de Montpellier, formulée au sein même des lignes de leur propre appareil de propagande, illustre l'importance de connaître son public et de comprendre sa réceptivité. Ainsi, publier un article en faveur d'un évènement organisé par les félibres, dans une revue dont l'audience leur est

[769] « Letro à M.A. Roque-Ferrier », *La Cigalo d'Or*, 1er mai 1891, p.1.
[770] « Une polémique », *La Vie Montpelliéraine*, 21 avril 1901, p.4.
[771] « Société artistique de l'Hérault. », *L'Eclair*, 28 juillet 1900, p.3.
[772] « Letra das Felibres dau Parage au counsel municipau de Mount-Peliè », *La Campana de Magalouna*, 15 mars 1896, p.1-2.
[773] « Lous Felibres dau Parage de Mount-Peliè an l'ounou de vous demandà de voudre bèn voutà, per lous grands Jocs Flouraus de Languesoc e la Court d'Amour que se tendran dins nosta vila, lou mes de mai que vèn, la souma de 500 francs (…). », « Les Félibres du Parage de Montpellier ont l'honneur de vous demander de vouloir bien voter, pour les grands jeux floraux du Languedoc et la Cour d'Amour qui se tiendront dans notre ville, le mois de mai qui vient, la somme de 500 francs (…). », *Ibid.*

acquise, implique avec une quasi-certitude une adhésion de celle-ci à la cause demandée. Dans ce contexte, le public de la *Campana de Magalouna* est instrumentalisé, afin de faire pression sur le conseil municipal. Ce conseil municipal se trouve lui-même dépendant du bon avis des montpelliérains, audience majoritaire de *La Campana de Magalouna*, particulièrement au cours de cette année électorale.

Le fait de disposer de plein droit de leur propre organe de propagande, permet aussi aux félibres de définir les conditions dans lesquelles sont présentés les articles. Ceux-ci peuvent parfois s'accompagner de chroniques introductives de la part de la rédaction de la revue, imposant au lecteur une contextualisation plus ou moins favorable à l'égard des déclarations exposées par ces communiqués divers. En ce sens, le climat hostile à Marsal dans lequel avait été présenté l'affaire Trinquier dans *Le Petit Méridional* présente un exemple de ces pratiques, l'attitude du peintre aggravant par la suite le déroulement des évènements et contribuant à une exposition de plus en plus défavorable de la part du journal. De cette altercation entre Marsal et la rédaction du *Petit Méridional* naît une froideur certaine dans les relations mutuellement entretenues, même si cette froideur ne semble pas s'imposer tant par une grande véhémence plutôt qu'avec une indifférence, feinte ou réelle, des deux acteurs. En effet, si, précédemment à ces évènements, la publication d'articles faisant la promotion des œuvres de Marsal est régulièrement observable dans les colonnes du *Petit Méridional* -en témoigne par exemple un article exprimant l'enthousiasme de la rédaction au sujet de la parution des *Œuvres de l'abbé Favre*[774], ou un autre faisant l'éloge de *La Grapilleuse*, tableau présenté par Marsal à l'exposition de 1878[775]- cet enthousiasme est largement tempéré à la suite de l'année 1881. En 1882, la participation de Marsal au Salon est ignorée par le rédacteur de l'article dédié à l'exposition. Peut-être pour répondre à des réclamations en ce sens, *Le Petit Méridional* ajoute, en guise d'*erratum*, une chronique fort concise et purement factuelle dans son numéro suivant, indiquant simplement le titre de l'œuvre envoyée par Marsal[776].

L'année suivante pourtant, l'artiste et le périodique font œuvre de collaboration, au travers de la parution du roman feuilleton de Roumieux, *La Main Noire*, dont la distribution est déterminée par un contrat d'exclusivité avec l'administration du *Petit Méridional*[777]. Notons

[774] Précisons ici qu'il s'agit d'une réclame, pas d'une chronique écrite par l'équipe rédactionnelle du journal, « Obras Languedoucianas de J.-B. Favre », *Le Petit Méridional*, 28 décembre 1877, p.3.
[775] « Nous ne pouvons que féliciter M. Marsal du sérieux progrès que dénote son tableau de cette année (…). », « Le Midi à l'Exposition, III.- Le Salon de 1878 (Hérault) », *Le Petit Méridional*, 18 juin 1878, p.3.
[776] « Réparons un oubli parmi les artistes de notre ville admis au Salon, figure M. Marsal, qui a envoyé « Un grand portrait de ma fillette ». », « Les Méridionaux au Salon. », *Le Petit Méridional*, 6 mai 1882, p.4.
[777] « Par la suite d'un traité passé avec les Editeurs, l'Administration du PETIT MERIDIONAL aura le monopole de la vente dans toute la région. », Réclame pour *La Main Noire*, (in.) *Le Petit Méridional*, 30 mars 1883.

également la bonne entente de Marsal avec l'un des collaborateurs de la gazette qui est aussi membre de l'administration de la revue *Le Lez*, pour laquelle Marsal réalise une illustration au printemps 1884[778]. De manière générale, un apaisement des relations entre Marsal et la rédaction du journal s'opère autour du milieu des années 80[779]. En 1887, le périodique fait paraître un article faisant la promotion de l'ouvrage *Les Maladies de la vigne* de Viala[780], faisant éloge des représentations issues des peintures de Marsal[781]. En 1889, parait un éloge du menu qu'il dessine pour le banquet de l'association des étudiants, et en propose une description détaillée[782]. Enfin, en 1890 Marsal devient sous la plume du rédacteur « un artiste montpelliérain dont le talent a déjà été consacré »[783]. Dans les années 1920, ces tensions peuvent être considérées comme définitivement closes, dans la mesure où *Le Petit Méridional* participe, au moyen d'une série d'articles, à une campagne lancée dans la presse montpelliéraine en la faveur de l'attribution de la légion d'honneur à Marsal[784]. Si les accointances politiques avec les différents quotidiens doivent être prises en compte dans l'analyse de leurs relations avec Marsa, la coïncidence qui existe entre la querelle survenue entre Marsal et la rédaction du *Petit Méridional* au printemps 1881, et la parution des premiers numéros de *L'Eclair*, survenue à l'hiver de la même année, doit également être considérée. Dans ce contexte, la bonne entente qui caractérise les rapports de Marsal avec *L'Eclair* depuis son origine pourrait tenir tant de ses rapports alors frileux avec le concurrent officiel du journal, que d'une affirmation de son positionnement politique. Dans tous les cas, Marsal s'efforce

[778] « De l'avis de M.M Firmin et Cabirou, il/ est de toute nécessité que nous ayons votre dessin demain/ à Midi, pour l'expédier immédiatement à Paris. », RJL-1.

[779] Observons qu'un changement de direction est survenu dans l'administration de la revue, au cours de l'année 1886, mais qu'avant cela le conseil d'administration, en place depuis 1881, comptait parmi ses membres, des personnalités en bonne entente avec le peintre, comme le démontre la correspondance, parmi lesquels Elysée Déandréis et Emile Anterrieu, REQUIER Luc, SAUVADE David, TOUREILLE Jean-Claude, « L'énigmatique fondation du quotidien républicain « Le Petit Méridional » », *Les études Héraultaises*, Vol.26-27, 14p.

[780] Lui-même un proche de la rédaction du journal, comme mentionné au début de l'article en question : « Sous cette modeste rubrique, un de nos amis, M. Pierre Viala, professeur de Viticulture à l'Ecole nationale d'Agriculture de Montpellier vient de faire paraitre un livre excellent (…). », « Causerie Scientifique », *Le Petit Méridional*, 22 mars 1887, p.3.

[781] « (…) cinq magnifiques planches en couleur, peintes sur nature par E. Marsal, et reproduites en chromolithographie dans les meilleurs ateliers d'Europe. », *Ibid.*, p.4.

[782] « Le menu, dessiné par M. Marsal est des plus originaux. Figurez-vous la tête de Rabelais, la bouche grande ouverte, la langue pendante ; sur un plat que tient à portée de la bouche la main du joyeux compère, un escholier, lequel a écrit sur la langue du maître la composition du menu. », « Le banquet des étudiants. », *Le Petit Méridional*, 16 février 1889, p.3.

[783] « Un groupe de félibresses (…) vient de confier à deux artistes montpelliérains dont le talent, MM. Marsal et Privat, l'exécution d'une oriflamme (…). », « Le VIe Centenaire De l'Université de Montpellier, VII », *Le Petit Méridional*, 22 mai 1890, p.2.

[784]« La croix pour Marsal », 23 avril 1926, p.3. ; « Pour le peintre Marsal », 25 avril 1926, p.3. ; « Pour le peintre Marsal », 26 avril 1926, p.3.

d'entretenir avec la presse une bonne entente, se montrant visiblement conscient de l'enjeu réputationnel qu'elle représente.

Une autre catégorie de publications périodiques dans lesquelles Marsal s'implique, est celle de la presse culturelle. Il est, parmi les propositions de presse culturelle à Montpellier, un journal dans lequel le nom de Marsal revient avec constance, c'est *La Vie Montpelliéraine*. *La Vie Montpelliéraine* est un hebdomadaire culturel et mondain, publié à partir de la fin du mois de septembre 1894. Il a pour but de retracer les évènements culturels ayant eu lieu dans la ville, d'en donner une description, un récapitulatif, s'attachant à présenter les personnalités qui gravitent autour de l'organisation de ces évènements ou qui y participent. Ce rôle se différencie des quotidiens de presse vus précédemment, qui ont pour objectif de donner une vision de l'actualité locale mais aussi nationale, c'est-à-dire, bien souvent, celle de la capitale[785].

La formule hebdomadaire de la parution s'inscrit dans une mode grandissante dans la décennie, qui propose de plus en plus de publications s'accordant à cette modalité. Comme l'explique Jacques Kayser, si au début des années 1880 le format quotidien est privilégié par les nouveaux titres de presse émergents, très vite les contraintes imposées par ce format poussent les directeurs de revue vers la parution hebdomadaire. La dernière décennie du siècle voit donc un accroissement constant de ce type de parutions, quand celui des quotidiens stagne[786]. La particularité du format hebdomadaire de *La Vie Montpelliéraine* rend également des éditions plus fournies en termes de pagination[787].

Les sujets dont entend traiter *La Vie Montpelliéraine* sont déclinés dans la présentation éditoriale du journal, parue avec son premier numéro. L'auteur de la chronique définit cette ligne éditoriale, dans un premier temps en se détachant des affaires qu'il présente comme maussades ou trop sérieuses, telles que les questions de finance ou de politique. Le but annoncé de la gazette est de présenter selon les termes de l'auteur « le côté léger, brillant de la vie montpelliéraine »[788]. Les sujets de vie auxquels doit toucher le programme de la publication sont alors imagés par Marsal, dans le frontispice qu'il réalise pour son lancement.

Ce frontispice se divise en deux parties : une bande horizontale (Fig.123) qui est placée en en-tête de la première page, et une bande verticale (Fig.124) qui est placée en marge de cette même page. Au centre de l'encart d'en-tête, Marsal trace un blason figurant les armes de la ville

[785] Etant donné que *L'Eclair* et que *Le Petit Méridional* donnent des éléments de l'actualité locale, notamment sous la rubrique « Chronique locale », qui décline ensuite, ville par ville, les dernières nouvelles des communes du département, les informations présentées dans *La Vie Montpelliéraine* se croisent parfois avec celles proposées dans les quotidiens.
[786] KAYSER Jacques, « La Presse de Province sous la Troisième République », *op. cit*., p.556-558.
[787] Ceux-ci tournent souvent autour des huit pages, contre les quatre pages usuelles des quotidiens.
[788] Luobert, « Chronique », *La Vie Montpelliéraine*, 23 septembre 1894, p.1-2.

de Montpellier, autour duquel s'activent deux putti, l'un déroulant, l'autre écrivant sur un phylactère où apparaît le sous-titre du journal[789]. Le lettrage du titre principal est disposé en oblique, séparant deux scènes. Celle de gauche représente une assemblée réunie, à l'occasion d'un concert donné à l'ombre des chênes qui agrémente la promenade du Peyrou, laissant la silhouette du château d'eau se découper par-dessus la ligne d'horizon. La scène de droite illustre la place de la comédie illuminée de ses lampadaires, parcourues de toutes parts par les habitants de la ville, et par des voitures déposant leurs passagers sur les marches du théâtre municipal, qui surplombe la scène. Dans la bande latérale, Marsal propose quatre saynètes. La première présente une réception organisée dans l'ambiance feutrée d'un salon, la seconde un groupe de visiteurs observant les œuvres du musée Fabre, la troisième illustre un groupe d'étudiants, faluche au crâne, sur le parvis du siège de l'Association Générale des étudiants[790]. La quatrième présente l'intérieur d'un amphithéâtre, capturé lors d'une conférence, et la dernière deux cavaliers, chevauchant leur monture sur les hauteurs de la ville. Pour ajouter une dimension sportive à sa composition, Marsal l'agrémente d'un maillet de polo à la gauche de l'image. Sur la droite de sa composition, l'artiste arrive également à inclure le profil de la tour des pins, derrière celui de la fontaine à la licorne, éclairées par les rayons d'un éclatant soleil. Dans l'angle en bas à droite de la composition s'étend également la procession des Cantaires dau Clapas, reconnaissable par l'oriflamme qu'ils portent à leur tête. Marsal inclut également l'étoile à sept branches des félibres, suggérant ainsi la prépondérance de l'association dans la vie culturelle montpelliéraine.

C'est ici une présentation d'un foisonnement de vie culturelle, qu'essaie de modéliser l'illustration que propose Marsal. N'oubliant pas de multiplier les silhouettes de monuments indiscutablement montpelliérains, l'artiste donne une rapide vision des pratiques festives, savantes, théâtrales, artistiques, ou encore sportives, que la ville peut offrir, et que le journal se propose de couvrir. Cette vision romancée et imagée du contenu de *La Vie Montpelliéraine* met en avant une différence majeure que l'hebdomadaire entretient avec les quotidiens d'actualité précédemment étudiés. En effet, ces derniers ne reçoivent pas ou peu d'illustrations dans leur contenu. Quand c'est le cas, ces illustrations se doivent de rester très factuelles. Il n'y a pas de place pour l'exigence artistique. Les images ne sont pas utilisées en tant qu'agrément visuel, il s'agit souvent de portraits, elles doivent ainsi répondre à une modalité de mise en pratique de l'exigence journalistique dans leur présentation. En cela, le travail que réalise Marsal dans sa

[789] « Gazette littéraire. Artistique. Théâtrale. Humoristique. Mondaine ».
[790] Actuel Pavillon populaire.

série d'illustrations des romans feuilletons de *L'Eclair*, représente une exception parmi les propositions de ce type de presse, illustrations de réclames mises à part[791].

Par ailleurs, le frontispice de *La Vie Montpelliéraine*, n'est pas la seule proposition d'illustration formulée par la revue. En effet, les pages de la gazette sont agrémentées de nombreux ornements, comme des titres illustrés ou des culs de lampes. Si l'auteur de ces illustrations, sur lesquelles n'apparaissent aucun signataire, est difficile à identifier, il est cependant possible d'envisager que ces images aient été produite par Marsal, dans la mesure où l'artiste s'est trouvé mandaté pour la réalisation du frontispice, et que les illustrations en question restent dans le goût de ce qu'aime à proposer Marsal. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le peintre met son talent au service d'une rédaction pour de telles tâches. En effet, la correspondance entre l'artiste et Jean Barnabé Amy (1839-1907), met au jour une commande de culs-de-lampe, pour la revue qu'administre le sculpteur au cours de l'année 1879 à 1880 et qui se nomme *La Farandole*[792]. Cependant, l'artiste prête également son concours à la gazette *Le Lez* et en illustre le titre au printemps 1884[793]. Au mois de mars la même année, Marsal signe également le frontispice de la revue *Lou Cascavel*[794]. Par la suite, il est impliqué dans la réalisation d'un titre illustré d'un autre hebdomadaire culturel montpelliérain : *Le Midi Mondain* (Fig.125). Pour ce titre, Marsal propose une scène qui, ici, ne rappelle pas les spécificités de la ville montpelliéraine, mais plus largement celles de la région méridionale. Ainsi, y figurent, sous les rayons éclatant d'un soleil en arrière-plan, des branches de vignes s'entremêlant à celles d'un chêne et d'un oliver qui se déploient derrière un écusson couronné, faisant apparaître la croix occitane. C'est avec ces symboles que Marsal traite la partie « Midi » du titre. Pour ce qui est de la partie « Mondain », l'artiste présente la silhouette élégamment mise d'une dame lisant la gazette dans un intérieur cossu. Marsal utilise ici la même méthode que celle observée précédemment pour le frontispice de *La Vie Montpelliéraine*, essayant de traduire de manière visuelle le titre de la revue et son programme éditorial. C'est un procédé dont le peintre use également dans sa réalisation du frontispice pour *La Campana de Magalouna*

[791] A ce sujet, notons que, plus largement, le roman-feuilleton, est le seul foyer de fiction revendiqué dans les pages de la presse d'information, et s'y présente à cet égard comme exception.
[792] « Vous sera-t-il possible de nous faire/ un jour les dessins dont je vous ai parlé/ lettres illustrées (avec des sujets méridionaux)/ et culots (tambourinaire et ses accessoires) ?/ je me recommande à vous pour ce travail. », AJB-6.
[793] C'est ce que suggère la correspondance d'un membre administrateur du journal avec Marsal : « Songez donc, que Jeudi prochain nous serons à l'époque des/ fêtes de Favre, la vente serait formidable, et les étrangers/ auront tous l'envie de s'abonner, en voyant ~~votre~~ un titre si/ original. », RJL-1.
[794] « Lou *Cascavèl* sara ilustra. Lou pintre-felibre, Edouard Marsal (e quau mai poudiè èstre ?) n'a déjà dessina lou frountispice (…) ! », « Lou *Casccavèl* sera illustré. Le peintre-félibre, Edouard Marsal (et qui de mieux pourrai-ce être ?) en a déjà dessiné le frontispice (…) ! », « Lou Cascavèl », *La Cigalo d'Or*, 1er mars 1892, p.4.

(Fig.126), sur lequel il fait figurer au premier plan à la gauche de la composition, une cloche[795], et à l'arrière-plan à droite, les ruines de l'ancienne abbaye de Maguelone, reprenant, ici encore, une illustration littérale du titre du périodique.

L'illustration pour la presse suppose aussi de s'inscrire dans le cadre de la ligne éditoriale proposée par la revue. Un témoignage de ce fait se glisse dans la correspondance de Marsal avec Amy, au sujet de la revue *La Farandole*, gazette publiée par les félibres de Paris et qui, tout en assurant pleine liberté dans l'exécution d'une eau-forte que Marsal se propose de réaliser pour le journal, précise néanmoins que le sujet choisit se doit d'être de couleur méridionale[796]. En cela, le dessin de presse se rapproche du style de commandes que nous avions pu observer dans le cadre de l'illustration d'ouvrages.

Par la suite, Marsal continue de proposer des illustrations pour *La Vie Montpelliéraine*, notamment à l'occasion de grands évènements ponctuant la vie culturelle de la cité, en témoigne, dès le mois de décembre 1894, la reproduction du, nouvellement inauguré, buste de Jules Planchon (Fig.127). Sa participation est également requise dans le cadre de la réalisation d'éditions spéciales que propose la revue, comme c'est le cas pour les travaux qu'il réalise pour les fêtes pascales de 1909 (Fig.128). Une situation similaire s'observe à la saison hivernale de l'année 1908 pour laquelle Marsal présente un dessin célébrant la nouvelle année (Fig.129), ou en 1911, pour laquelle un numéro spécial de noël est publié. Ce dernier reprend le nouveau frontispice de la revue dessiné par Albert Eloy-Vincent, pour y présenter une allégorie dans le thème des festivités de fin d'année (Fig.130). Ces parutions saisonnières se détachent cependant peu du format habituel proposé par *La Vie Montpelliéraine*.

Certaines revues peuvent être à caractère ponctuel, c'est-à-dire ne paraître qu'à une occasion bien déterminée à l'avance, il s'agit souvent dans ce contexte de publication éditées à l'occasion de festivités. Nous trouvons un exemple de ce type de gazettes dans le journal célébrant le centenaire de l'abbé Favre paru en 1894, dans lequel les illustrations de Marsal sont mises à contribution[797]. Un autre type de périodiques peut également reprendre le caractère ponctuel de ces parutions, ce sont les suppléments. Ces suppléments paraissent dans des conditions comparables à celles qui encadrent la parution des numéros saisonniers de *La Vie Montpelliéraine* étudiés précédemment. Seulement, ces numéros se distingue plus fortement de

[795] Précisons ici que la traduction française de « campana » est le mot « cloche », le titre de la gazette se traduit donc « La Cloche de Maguelone ».
[796] « Vous êtes entièrement libre quant/ au choix du sujet, pourvu que ce sujet/ soit bien méridional et caractéristique par/ le trait de mœurs qu'il peindra ou par les/ souvenirs historiques ou politiques qu'il/ évoquera/ Nous avons résolu de ne pas insérer/ les simples paysages », RJLF-1.
[797] Dans un même registre, Marsal illustre également le journal paru à l'occasion des fêtes d'Alès, *Lou Castagnado* en 1889, ou encore celui édité lors du banquet donné par l'association générale des étudiants, en 1888 et 1889.

leur publication mère, au moyen d'un changement de titre, de frontispice, ou de formule. Parmi les parutions de ce type dans lesquelles une contribution de Marsal est à signaler, citons *L'Hérault Artiste*, *L'Hérault Noël* et *L'Hérault Pittoresque*, suppléments au *Midi Mondain*. Citons surtout *Lou Souc de Nadau*, supplément de noël de la revue *La Cigalo d'Or*, proposé pour la première fois en 1891 et qui marque le point de départ d'une aventure nouvelle dans la carrière de Marsal.

L'expérience de *La Campana de Magalouna* représente la seule fois où Marsal s'est trouvé à la tête d'une publication périodique. Bien qu'éphémère, cette initiative vient, plus loin, confirmer l'intérêt que Marsal porte au monde de la presse. L'histoire de cette parution débute à la saison des fêtes de l'année 1891, quand, sur une initiative de l'école montpelliéraine du Parage[798], est créé un supplément saisonnier à *La Cigalo d'or*[799], *Lou Souc de Nadau*[800]. En tant que directeur de l'école du Parage, Marsal participe activement à la production du journal, notamment en illustrant sa première page, mais aussi en proposant un poème pour en agrémenter les colonnes. La ligne rédactionnelle de ce premier *Souc de Nadau* reprend celle du titre qui la chapeaute encore, se proposant comme un recueil de courts textes rédigés en occitan. Des illustrations associées à certains de ces textes sont présentées sur trois pages glissées au milieu de la brochure, en plus de l'illustration de une réalisée par Marsal.

Dans les colonnes de cette publication, figurent les noms des félibres membres de l'école du Parage et les proches du cercle de Marsal, tels que Chassary ou Antonin Glaize (1833-1914). Certains sont même des poètes avec lesquels Marsal a déjà collaboré à l'occasion d'ouvrages publiés, c'est le cas de Roumieux, de Castelnau, ou encore de Gros. Les noms des administrateurs de la publication mère *La Cigalo d'Or*, Arnavielle, Paul Redonnel (1860-1935) et Hippolyte Messine (1890-1903), apparaissent également[801]. La participation de la fille d'Arnavielle, Mireille ayant composé une berceuse pour enfant, et celle du fils aîné de Marsal, Fernand, qui propose une illustration de sonneurs de cloches est notable. Marsal réussit également à obtenir une participation de la communauté artistique montpelliéraine lui permettant d'agrémenter sa publication de dessins d'Ernest Michel, d'Auguste Baussan (1829-1907) ou encore de Louis Coulet ou d'Auguste Privat (1892-1969).

La formule de ce premier numéro, qui s'apparente essentiellement une réunion d'amis montpelliérains et des villes avoisinantes, connaît un véritable succès auprès du public. C'est

[798] *Lou Souc de Nadau*, 25 décembre 1891.
[799] La Cigale d'or.
[800] La Bûche de Noël.
[801] Présenté en son titre de représentant de la Maintenance.

cet engouement populaire qui encourage et permet finalement l'inauguration de *La Campana de Magalouna*. L'article d'introduction du premier numéro de la *Campana* fait d'ailleurs état de ce public, dont les sollicitations ont permis la naissance du journal. En revendiquant le droit aux ouvriers et aux membres du peuple à trouver une publication destinée à leur loisir[802], le journal se présente d'emblée comme une parution populaire. Cet aspect est confirmé par le sous-titre que se donne la gazette : « Journal populàri[803] ». La *Campana de Magalouna*, si elle ne s'aliène pas à un public plus bourgeois[804], a donc pour ambition affichée de se présenter comme à destination du peuple montpelliérain. Cette ambition se confirme dans la détermination du prix de vente du journal. Ainsi, pour un abonnement d'une année, le prix compté au lecteur est de 40 sous, soit un prix calculé à un peu moins de deux sous par numéro. Le prix de cet abonnement annuel, quand il est comparé à celui de la *Cigalo d'Or* s'élevant à cinq francs pour un rythme de parution égal, prouve une véritable démarche faite en direction de cette aspiration. Considérons également le fait que de larges efforts soient entretenus par les administrateurs de la *Campana*, pour proposer à leur public, dans chacun des numéros, une illustration. Cette dernière caractéristique met en avant l'apport indéniable de compter, parmi les rangs de ses administrateurs, une personnalité telle que Marsal. D'une part, parce que l'investissement du peintre permet de proposer des illustrations sans avoir à payer de cachet à l'artiste illustrateur, et donc de réduire les coûts de production associés à la proposition d'une revue illustrée. D'autre part, parce que les qualités d'illustrateur de Marsal ne sont, en 1892, plus à démontrer auprès du public montpelliérain. L'artiste fait donc preuve d'un zèle bienvenu dans sa volonté de proposer au lectorat de la revue des illustrations de manière régulière.

Si certaines de ces illustrations sont issues de republications de précédents ouvrages du peintre, Marsal réalise également des illustrations spécialement dédiées à la *Campana*. C'est le cas de la série qui est plus tard recueillies dans *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, mais c'est aussi le cas d'illustrations touchant plus au côté logistique de la gestion du journal, comme la

[802] « (…) lous oubriés, lous emplegats, lous travalhadous que soun mai noumbrouses que toutes lous autres, aurièn pas un journal per eles, un journal escrich dins sa lenga, la lenga populària ? / Nàni, aco pot pas ètre ? Es per aco que naustres, qu'emplegan la lenga dau pople, voulèn sounà la Campana de Magalouna. », « (…) les ouvriers, les employés, les travailleurs qui sont plus nombreux que tous les autres, n'auraient pas leur journal pour eux, une journal écrit dans leur langue, la langue populaire ?/ Cela ne pourrait-il être ? C'est pour cela que nous nous autres, qui employons la lague du peuple, voulons sonner la cloche de Maguelone. », « LOU PROUGRAMA De la Campana de Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1891, p.1.

[803] Journal populaire.

[804] En effet, il est tout de même précisé dans l'article introductif : « Lous poble legirà noste journal e lous bougeses fougnaran pas en vesen la *Campana de Magalouna* dins las mans das emplegats e das oubriès. Faran couma eles ; la crouparan e la legiran. », « Le peuple lira notre journal et les bourgeois ne bouderont pas en voyant la *Campana de Magalouna* dans les mains des employés et des ouvriers. Ils feront comme eux ; l'achèteront et la liront. », « LOU PROUGRAMA De la Campana de Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1891, p.1.

réalisation de son frontispice[805]. L'intervention de Marsal dans ce domaine, permet donc de proposer au public montpelliérain une parution qui s'inscrit dans les critères de la presse à un sou, touchant usuellement plutôt des formats de publication quotidiennes, et concentrant sur des sujets de l'actualité politique[806]. Le thème politique est, par ailleurs, un thème que la *Campana* se défend d'adopter ou même de ne jamais vouloir adopter dans le futur[807], car c'est de culture dont il doit être sujet dans la *Campana*, plus précisément de culture montpelliéraine.

Le nouveau bureau administratif est composé de Marsal à sa tête et de Jean Fournel au secrétariat. L'adresse administrative placée rue du cheval vert entérine l'indépendantisation du périodique vis-à-vis de la *Cigalo d'Or*, dont le bureau reste domicilié chez Arnavielle, rue de l'aiguillerie. La *Camapana* continue néanmoins de faire appel à la maison Firmin et Montane pour ses services d'imprimerie. Nous avons établi précédemment le fait que les publications auxquelles Marsal participe sont soit des publications contribuant à la propagande félibre, soit des publications montpelliéraines. Avec *La Campana*, Marsal crée un amalgame de ces deux critères. Néanmoins, la *Cigalo d'Or* répondait déjà à ces exigences avant la création de la *Campana*. La *Camapana* se distingue par le caractère de son ambition plus localisée autour de la ville de Montpellier. La *Cigalo d'Or* est l'organe de propagande de la maintenance du Languedoc, la *Campana* est celui de l'école du Parage et par extension des félibres montpelliérains. L'usage du langage montpelliérain, patois dérivé du languedocien, pour la rédaction du journal, met d'ailleurs en exergue cette ascendance réclamée. Comme le regrette Pierre Cabanel (1838-1918) dans sa correspondance avec Marsal, les chroniques de *La Campana de Magalouna* ne sont pas traduites[808]. Ce choix resserre donc le public visé par la gazette, qui se limite donc à satisfaire des personnes capables de parler la langue locale.

En dépit de la revendication de cette identité montpelliéraine, les coups de la *Campana* ne restent pas sourds à l'oreille des communes avoisinantes. Le périodique, dès son premier numéro, inclut dans ses colonnes des écrits d'auteurs qui ne sont pas originaires de Montpellier ou qui n'y résident pas. C'est le cas des sétois Joseph Soulet (1851-1919) et Castelnau. Au mois d'avril 1892, la publication est déjà distribuée chez des dépositaires dans les villes de Sète, de

[805] Nous n'avons pas trouvé de source qui puisse confirmer l'identité de l'auteur des nombreux culs de lampes et autres illustrations de titres de chroniques proposées dans les lignes de la *Campana*, que nous suspectons néanmoins être Marsal pour les raisons précédemment évoquées.
[806] ALBERT Pierre, *Histoire de la Presse*, *op. cit*., p.69-70.
[807] « D'abord faren pas jamaide poulitica, qu'aco's un michant mestiè, mès parlaren de noste Clapas tant poulit (…). », « D'abord nous ne ferons pas de politique, qui est un méchant métier, mais nous parlerons de notre Clapàs si joli (…). », « LOU PROUGRAMA De la Campana de Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.1.
[808] « Je viens de lire dans le/ journal (la Campana de / Magalouna) un article intitulé:/ Visite à la galerie Cabanel.-/ Cet article m'a paru extrêmeme-/ -ment bien, mais je trouve/ regrettable qu'il ne soit pas/ traduit et reproduit dans/ les journaux *l'Eclair* ou/ le *Méridional*. », CP-1.

Béziers, de Lunel, de Ganges, de Lodève, de Mauguio, de Carnon, de Bédarieux et de Castelnau-le-Lez[809]. Ce décompte est le témoin du véritable succès que connaît le journal depuis ses débuts. Sur le plan des chiffres, la *Campana* peut se gratifier dès le mois de mars 1892, d'un tirage à 6000 exemplaires[810]. A cela s'ajoute le fait que le premier numéro de la *Campana* ait nécessité, pour satisfaire les demandes de son lectorat, pas moins de cinq tirages[811]. La fortune d'un journal tel que la *Campana*, écrit en langue locale, pendant une si longue période est remarquable. Si nous avons soulevé le fait qu'au cours de la période les titres de presse ont vu une véritable augmentation dans leurs rangs, il faut néanmoins noter qu'une grande partie de ces titres peinent à trouver leur public, rendant leur existence relativement brève[812]. Ainsi, si la *Campana* arrive à trouver un public jusqu'en 1904 sans interruption[813], c'est bien que les demandes qu'elle se propose de combler, à savoir offrir un journal culturel aux couches populaires de la région, ont été adéquatement identifiées par ses fondateurs qui démontrent donc ici la perspicacité de leur regard sur la vie de leur localité.

Si les rédacteurs de la publication, au bilan de leur première année, s'emportent à parler d'une renaissance populaire du Clapàs[814], les ambitions des administrateurs du journal sont en tout cas claires auprès de leur audience. Le but de la *Campana* est de faire rayonner la culture montpelliéraine par le biais de ses habitants. A cette fin, tous leurs talents sont mobilisés et participent à l'instauration d'un récit vernaculaire de la vie montpelliéraine. C'est bien la volonté d'implanter un décor de coutumes et d'imagerie traditionnelle, qui guide la ligne rédactionnelle de la *Campana*. Un exemple matériel de cette implantation ferme dans le champ lexical des traditions, est l'usage qui est fait du frontispice que Marsal dessine pour la première parution de la *Campana*. Celui-ci reste le seul frontispice proposé tout au long de la durée de vie du périodique. Quand bien des publications faisant usage d'un frontispice illustré, alternent

---

[809] Cette liste est proposée dans l'article « La « Campana de Magalouna » se vend », *La Campana de Magalouna*, 1er avril 1892, p.4.

[810] « Nous fai gau d'anounçà qu'aqueste numero de Carnaval es estat tirat à 6.000 esemplàris. », « Cops de Campana. », « Il nous fait plaisir d'annoncer que ce numéro du Carnaval a été tiré à 6.000 exemplaires. », « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, 1er mars 1892, p.1.

[811] « (…) fasen assaupre au public que s'es fach, la semana passada, un cinquième tirage dau premiè numero de la *Campana de Magalouna* (aquel ounte i'a la cansoun das Ebetas), que n'en restava pas un soul esemplàri despioi long-temps. » (…) nous faisons savoir au public que s'est fait, la semaine passée, un cinquième tirage du premier numéro de la *Campana de Magalouna* (celui où se trouve la chanson des Erbetas), dont il ne restait plus un seul exemplaire depuis longtemps. », *Ibid.*

[812] ALBERT Pierre, *Histoire de la Presse*, *op. cit.*, p.67.

[813] Notons qu'après cette interruption en 1904, la *Campana*, parait de nouveau, avant de connaître deux nouvelles interruptions dont l'une pendant la guerre, avant d'être définitivement clôturée en 1933. Ces suspensions ont lieu entre 1904 et 1909, en 1914 et 1921, et entre 1921 et 1933.

[814] « I'aurà, en efèt, un an lou 15 d'aqueste mes de Janviè, que la *Campana*sounèt lou premiè de la renaissença poupulària dau Clapàs. », « Il y aura en effet, un an le 15 de ce mois de Janvier, que la *Campana* sonnait le premier coup de la renaissance populaire du Clapàs. », « Gramecis ! », *La Campana de Magalouna*, 1er janvier 1893, p.1.

les modèles au fil des années, la *Campana*, elle, ne laisse jamais démentir sa fidélité, jusqu'en 1933. Malgré les différentes interruptions qui se sont succédées dans son rythme de publication, le frontispice de Marsal ne manque jamais d'être présent à chaque retour. Son imagerie s'est imposée dans l'identité de la parution, le rendant indissociable de celle-ci pour qui ne voudrait contrarier le sens et l'importance qu'elle attache à la tradition. Or, c'est toujours un motif de défense de la tradition qui motive les tentatives, même tardives, de publier la *Campana*.

La longévité, synonyme ici de réussite, de *La Campana de Magalouna* n'est pas anodine quand elle est mise en regard du contexte dans lequel la revue est proposée. En effet, à la fin du siècle, les revues défendant les idéaux de l'étoile à sept branches sont nombreuses. Entre l'année 1850 et l'année 1914, ont été recensées 87 publications patronnées par le Félibrige[815]. La forme de ces gazettes peut être différente en termes de rythme, ou bien encore dans la langue utilisée pour rédiger le journal. En effet, si certaines revues choisissent de paraître en langue locale, comme c'est le cas pour *La Campana de Magalouna*, d'autres choisissent le français, *La France d'Oc* en est un exemple. Le nombre élevé de ces parutions permet aussi d'observer des différences dans les ambitions des administrations, donnant naissance à des organisations à l'amateurisme parfois très handicapant. Un exemple de cet amateurisme s'illustre dans les débuts laborieux de la distribution de la revue *La Farandole*. Dans sa correspondance avec Marsal, Amy laisse transparaître les difficultés auxquelles fait face la publication, notamment pour assurer la bonne tenue du livre des abonnés[816]. L'équipe accuse ainsi des retards d'envoi, mais aussi des oublis devant donner lieu à des réclamations, de la part de Marsal notamment[817]. *La Farandole* doit également déplorer un retard dans ses délais de publication, obligeant la rédaction à faire paraître à des dates rapprochées plusieurs numéros au printemps 1880, afin de rattraper ces retards, instaurant ainsi une fréquence de publication très irrégulière[818]. Ce manque de professionnalisme dans l'organisation de certaines parutions, entre probablement en cause dans le caractère très éphémère que revêtent certains de quelques-uns de ces périodiques, obligés de s'éteindre par manque de public.

Dès le mois d'août 1893, Marsal se met en retrait de ses fonctions de directeur de *La Campana de Magalouna*. L'artiste reste cependant proche de la rédaction du journal, au travers

---

[815] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps : Renaissance d'Oc et opinions (1850-1914)*, *op. cit.*, p.140.

[816] « (…) c'est par erreur/ que le journal ne vous a pas été envoyé/ à ce sujet, je dois vous dire entre nous/ que les employés de notre éditeur étant/ surchargés de besogne, le livre des abonnés/ a été jusqu'à présent fort mal tenu (…). », AJB-6.

[817] « Mon cher confrère/ je tombe des nues en / lisant votre charmante lettre ! / Comment vous en êtes encore à/ attendre le 5ème no. de la/ farandole ? moi qui croyais que/ vous la receviez régulièrement ! », AJB-5.

[818] « (…) nous allons faire paraitre plusieurs/ n° à des dates rapprochées, pour/ qu'en mai, ou au plus tard en/ juin, nous soyons au point. », AJB-4.

de ses fonctions de directeur de l'école du Parage, mais aussi au travers du rôle de rédacteur et d'illustrateur qu'il continue ponctuellement de jouer auprès de la parution. Ce fait se trouve notable, au regard de la popularité dont jouit l'artiste dans sa ville natale et de l'apport que celle-ci peut représenter pour une parution telle que celle de la *Campana de Magalouna*. En effet, une partie du succès qui permet à l'entreprise de la *Campana de Magalouna* de s'établir de manière si stable auprès de son public, tient aussi du fait que les administrateurs du journal aient pu compter sur la participation de personnalités telles qu'un Charles Gros, dont nous avons précédemment évoqué la popularité dans les rues montpelliéraines depuis la fin des années 70. Par ailleurs, l'article du 1er mars 1892, annonçant la mise en réimpression du premier numéro paru de la *Campana*, suggère tacitement le fait que la chanson incluse dans ses colonnes et composée par Marsal, *Las Erbetas*, est l'une des raisons principales de sa si grande fortune[819]. De même, l'article du 15 juin 1893 décrit clairement combien l'ajout des poèmes de Roumieux dans les colonnes de la *Campana* provoque une augmentation des ventes de la revue[820]. C'est un phénomène dont Marsal semble savoir profiter, nous pouvons l'analyser au travers de la décision de publier les *Œuvres de l'abbé Favre* dans la gazette. Cette republication, permet ainsi à *La Campana de Magalouna* de profiter d'une popularité précédemment acquise par les précédentes éditions des *Œuvres de l'abbé Favre*. Notons également l'avantage que cette republication implique, dans la mesure où elle n'impute pas de charge de travail supplémentaire de la part de l'artiste.

A l'analyse des revues régionalistes dont il est question dans notre étude, une utilisation du réemploi s'opère avec une certaine constance. Ce réemploi est opéré autant dans le cadre d'œuvre au préalable entièrement publiées, que dans le cadre d'articles inédits. La chanson *Las Erbetas*, publiée à l'occasion de la première parution de *La Campana de Magalouna*, et que nous retrouvons également dans les colonnes de *La Cigalo d'Or*[821], toute deux parues le 15 janvier 1892[822] est un exemple de ce fait. Ces réemplois à répétition peuvent être vus comme des témoins de la fortune que connaissent les travaux de Marsal auprès du public. D'autres similarités se laissent observer entre *La Cigalo d'Or* et *La Campana de Magalouna*, telles que

[819] « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, p.1.
[820] « Chaca fes que publican dins la *Capana de Magalouna* una pouësia de noste car amic Louis Roumiéu, se vend talamen d'eisemplàris que sèn oublijats de faire de nouvèles tirages. », « Chaque fois nous publions dans la *Campana de Magalouna* une poésie de notre ami Louis Roumieux, il s'en vend tellement d'exemplaires que nous sommes obligés d'en faire de nouveaux tirages. », « Las Obras de Louis Roumiéu », *La Campana de Magalouna*, 15 juin 1893, p. 1.
[821] *La Cigalo d'Or*, 15 janvier 1892, p.3.
[822] D'autres occurrences de ce type de double emploi des chroniques de Marsal, peuvent s'observer au fil de la comparaison des deux revues, parmi lesquelles nous pouvons, par exemple, citer *Las Aurelhetas* parue simultanément dans les deux gazettes pour leurs numéros du 1er mars 1892.

le réemploi de certains cabochons ou culs-de-lampe utilisés pour illustrer les débuts de chronique (Fig.131 et Fig.132). Cet usage du réemploi s'applique donc même aux caractères les plus formels de la présentation du journal. La *Cigalo d'Or* et *La Campana de Magalouna* font appel aux services de la même maison d'imprimerie, facilitant de telles pratiques, dans la mesure où le matériel utilisé pour une revue peut directement servir à la seconde.

C'est un usage qui ne peut avoir lieu avec autant de facilité pour une publication telle que *Lou Cascavel*, revue se présentant comme un analogue cévenol de *La Campana de Magalouna*[823]. Malgré ces difficultés plus effectives, la correspondance avec l'un des représentants de la gazette laisse apparaître un enthousiasme véritable à l'égard de ces pratiques. Cette correspondance dresse à Marsal une liste des articles parus dans la *Campana* qu'il souhaite voir l'artiste lui communiquer[824]. La demande de ce correspondant est néanmoins précise, il ne demande pas à Marsal de lui fournir les dessins originaux, mais directement les clichés qui en sont issus[825]. Cette requête met en lumière un autre avantage de l'usage du réemploi. Elle permet d'économiser temps et argent, en n'ayant pas à traiter de la fabrication des clichés et de la négociation avec les entreprises spécialisées dans ce domaine. Certaines revues peuvent cependant aller à l'encontre de cette vision, préférant se préserver l'exclusivité des illustrations qu'elles commandent auprès des artistes. C'est une situation que nous observons dans le contexte des démarches entreprises par le bureau administratif de *La France d'Oc*. En effet, Ferrer précise, dans sa correspondance avec Marsal, la volonté affirmée de la part de la direction de préserver cette exclusivité, en passant commande auprès des artistes de dessins et non des clichés qui en sont issus[826].

Les revues à revendications régionalistes ne sont pas les seules à user de ces méthodes. En effet, au moins six premières pages de numéros de *La Vie Montpelliéraine*, titre sur l'œuvre de Marsal : *Dins la Carrièiras dau Clapas*[827]. Ces unes présentent une mosaïque des illustrations proposées dans le livre (Fig.133) et démontre combien la republication d'œuvres

[823] « Aquel journalet (…) sara per las Cevenos ço qu'es la *Campano de Magalouna* per lou ròdou de Mount-Peliè. », « Ce journal (…) sera pour les Cévennes ce que *La Campana de Magalouna* est pour la région montpelliéraine. », « Lou Cascavel », *La Cigalo d'Or*, 1er mars 1892, p.4.
[824] « Veuillez m'envoyer demain/ Lou Sounge, si possible, on/ vous le retournerait Vendredi/ soir, ou au moins L'iòu/ paru dans la dernière/ Campana. », RJLC-2.
[825] « (…) mande-me/ L'iòu, Lou Sounge, e las/ Estremas, leurs clichés bén entendut. », RJLC-1.
[826] « En ce qui concerne la partie illustration/ le comité a décidé d'opérer par clichés,/ ce qui permettra de sauvegarder/ l'originalité de tous les dessins qu'on/ nous remettra./ Je vais donc vous prier, de vouloir/ bien m'adresser, le plus tôt possible,/ tel dessin qui vous conviendra. », FL-1.
[827] Ces numéros sont datés du 24 octobre 1924, 29 août 1925, 1er mai 1926, 7 janvier 1928, 17 novembre 1928, et du 9 mars 1929.

est une pratique répandue dans les diverses catégories de titres de presse proposées au public[828]. La pratique du réemploi profite du caractère artistique qui est associé aux entités en faisant l'objet. Ce caractère leur confère un aspect non périssable qui ne survivrait pas dans le cas d'articles d'actualité. De tels articles se retrouve jusqu'à plus de trois décennies après leur première parution dans la presse locale, célébrant ainsi, non sans nostalgie, le talent de Marsal et la capacité de son Œuvre, à proposer un témoignage fidèle d'un Montpellier d'avant-guerre, perdu.

L'étude de la correspondance de Marsal laisse apparaître un autre type de parutions faisant usage du réemploi : ce sont les bulletins de société. En effet, dans le cadre de ces revues, le réemploi est la pratique sur laquelle se base leur publication, dans la mesure où ces bulletins proposent en fait une anthologie des derniers travaux des membres de la société. A cette fin, une lettre émanant du bureau de la Société des Abeillistes Méridionaux formule, auprès de Marsal une demande d'envoi de quelques travaux déjà publiés, car la publication préalable des illustrations suppose la possibilité de fournir directement le cliché pour impression et pas seulement le dessin original[829]. En ce sens, la pratique de la réutilisation des illustrations s'impose aussi comme un symptôme des moyens financiers réduits de certaines de ces publications.

Le manque de moyens avec lequel doivent composer à leur origine les rédactions des revues, les rends dépendantes de la coopération et de la charité d'autrui. Dans ce contexte, s'entend la manière dont le Félibrige contribue à créer un foyer propice au développement de revues, dans la mesure où l'appartenance à la société encourage des liens de coopérations entre ses membres. Amy fait appel au concours de Marsal, en lui demandant de faire la publicité de *La Farandole* autour de lui[830]. Cette notion de coopération est préalablement intégrée par Marsal, qui s'est proposé auparavant, de son propre chef, d'ajouter sa contribution à la

[828] Notons également le fait que les illustrations de *Dins la Carrièiras dau Clapàs*, aient également été employé dans *La Revue des traditions populaires*, « La Revue des traditions popilaires, dins soun numéro de Javiè-Febriè, a publicat un poulit article de M. A. Certeux : *Les cris de Montpellier*, ounte es tabé rendut comte dau libre *Dins la carrièiras dau Clapàs*, d'Edouard Marsal, embé la reprouducioun de quaucas unas de las ilustraciouns que sous dins aquel libres », « La Revue des traditions populaires, dans son numéro de Javier-Février, a publié un joli article de M. A. Certeux : *Les cris des rues de Montpellier*, où il est aussi rendu compte du livre *Dins la carrièiras dau Clapàs*, d'Edouard Marsal, avec la reproduction de quelques-unes des illustrations qui sont dans ce livre. », *La Campana de Magalouna*, 15 mars 1898, p.3.

[829] « Nous serions heureux que pour ce numéro/ vous nous adressiez, un ou deux clichés/ de vos dessins – (…)/ Voyez donc si dans la collection/ De la Campana ou de France d'Oc/ vous ne trouvez pas quelque chose/ qui puisse faire notre bonheur. », SAM-1.

[830] « Nous vous serions très obligés/ de faire autour de vous et dans la/ mesure du possible, un peu de/ propagande en faveur de la farandole (…). », AJB-2.

réalisation de la gazette[831]. Si la perspective du concours de l'artiste n'est pas érodée par la confirmation du fait que les dessins qu'il doit fournir à *La Farandole* ne doivent pas lui être rétribués[832], il ne faudrait pas concéder à la participation zélée de Marsal à de tels travaux, le seul bénéfice de nourrir son engagement félibre.

En effet, les réalisations que Marsal effectue pour la *Farandole* ne se trouvent pas entièrement vaines du côté de son profit personnel, puisqu'elles ont pour conséquence de l'établir en des liens très favorables vis-à-vis des membres de l'association des méridionaux de Paris[833]. Elles permettent donc à l'artiste d'étendre son réseau parisien. L'exemple d'une retombée positive, que le renforcement de ce réseau aurait pu avoir sur la carrière de Marsal, s'observe dans la correspondance avec Amy. Dans une lettre datée du 5 janvier 1880, ce dernier raconte à Marsal avoir montré le dessin envoyé par l'artiste à un éditeur parisien croisé chez l'imprimeur de *La Farandole*. Lors de cette interaction, l'éditeur prend note des coordonnées de l'artiste auprès d'Amy[834], afin de pouvoir traiter avec Marsal de la potentielle réalisation d'un almanach illustré[835]. Ici, donc, se trouve un exemple d'opportunité de commande, créée directement grâce à la contribution de Marsal à la revue des méridionaux de Paris. Cette bonne relation avec l'association parisienne permet également de jouir, au sein de leur organe de propagande, d'une place privilégiée. Une autre lettre d'Amy témoigne de ce fait en affirmant à Marsal que la revue affiche depuis plusieurs mois, sur sa couverture même, une réclame promouvant les deux livres illustrés par Marsal, *Les Œuvres de l'abbé Favre*, ainsi que *La Jarjaiado*[836]. Cet aspect n'est pas négligeable, dans la mesure où la presse remplit un rôle prépondérant dans le jeu de la publicisation des artistes.

La bonne entente avec les éditeurs de presse suppose donc de bénéficier d'une couverture favorable, mais pas seulement. En effet, la proximité avec les maisons de presse permet également de profiter d'un pouvoir d'influence indéniable dans l'opinion, à propos des sujets

---

[831] En témoigne une lettre d'Amy, originellement destinée à un autre interlocuteur, mais transmise à Marsal, dans laquelle l'émetteur accepte la sollicitation de Marsal et le remercie de sa participation : « En répondant à M. Marsal/ pour le remercier, dites-lui que nous/ sommes tous très heureux qu'il/ veuille bien collaborer à notre/ journal, La farandole. », AJB-1.

[832] « Il est bien entendu que c'est à/ titre gracieux, pour le moment du moins,/ que Marsal nous fournira ses dessins (…). », *Ibid.*

[833] « Ces M.M. ont été très- touchés de votre/ bon souvenir et de votre dévouement à/ notre journal. à leur tour, ils me prient/ de vous faire part de leurs sentiments de/ bonne et cordiale amitié. », AJB-6.

[834] « (…) je viens de voir chez/ notre imprimeur un éditeur/ à qui j'ai montré le/ spirituel dessin que vous nous/ avez envoyé, ce monsieur/ à fort apprécié votre/ beau talent ; il m'a demandé/ votre adresse et m'a dit/ qu'il allait vous écrire/ pour vous ~~demander~~ proposer/ de lui illustrer un Almanach (…). », AJB-3.

[835] Nous n'avons pas trouvé de trace de l'entrée en contact dont il est question ici, ni du fruit de cette interaction présumée.

[836] « Nous/ vous oublions si peu que depuis plusieurs/ mois nous mettons, sur la couverture de la/ farandole, une [illis.] relative à vos deux/ œuvres illustrés : le livre de l'abbé fabre et/ celui de Roumieux/ Puisque le nom de Roumieux », *Ibid.*

culturels locaux. Dans un premier temps, ce pouvoir se manifeste au travers de la possibilité, pour Marsal, de dialoguer et de formuler des requêtes directement auprès des administrateurs de la presse locale. Cette possibilité, bien connue de son entourage, est d'ailleurs régulièrement sollicitée, notamment par son élève Pierre Chauvain qui lui réclame de faire publier l'annonce de son entrée au Salon dans la presse locale, afin de faire taire les critiques émises à son encontre à Montpellier[837].

Les indices des prérogatives que fournissent la presse, se manifestent également au travers de deux types de contenu. Le premier regarde les chroniques culturelles que rédige Marsal. Une série de courts articles de ce type est proposée dans les pages de *La Campana de Magalouna*, entre le mois d'août et de novembre 1893[838]. Dans ces articles, Marsal propose de brosser rapidement l'actualité artistique de la ville, offrant au public de *La Campana de Magalouna* des textes plus descriptifs que critiques la plupart du temps. Marsal se sert néanmoins de ces critiques pour encenser ses anciens élèves ou ses amis[839]. De la même manière, le peintre se sert de ses chroniques pour distiller un dénigrement du travail de professeur de Trinquier, qu'il s'amuse, par ailleurs, à présenter comme « peintre de nature mortes »[840]. Se trouvent des indices de sa participation à d'autres parutions, dans la correspondance entre Marsal et Frizet rédacteur en chef de *L'Eclair*. Dans celle-ci, ce dernier demande à l'artiste de rédiger pour son journal une critique artistique au sujet d'un tableau déterminé[841].

---

[837] « Vous serez bien aimable de me/ rendre un petit service. Puisque tout le/ monde fait mettre sur les journaux de / là bas lorsqu'ils sont reçu au salon je vous/ serai bien reconnaissant de faire mettre / sur le Méridional, l'Eclair ou autres journaux / s'il en existe, a réception au salon./ (…) vous savez ce n'est/ pas tant pour la réclame que pour/ certaines personnes qui disaient du/ mal de moi », CP–AD -432

[838] Il est questions ici de cinq articles parus dans les numéros : « Nostes Pintres », *La Campana de Magalouna*, 1er Août 1893, p.3, « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, 15 Août 1893, p.3 ; « Nostes Pintres », *La Camapana de Magalouna*, 1er octobre 1893, p.3 ; « Nostres Pintres », *La Campana de Magalouna*, 1er octobre 1893, p.3 ; « Nostres Pintres », *La Campana de Magalouna*, 15 octobre 1893, p.2 ; « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, 1er novembre 1893, p.2.

[839] C'est, par exemple, le cas des peintre Pierre Arnavielle, fils d'Albert Arnavielle, « (…) avèn vist pioi, *una tèsta de page*, savamen encoulourada », « (…) nous avons vu ensuite, *une tête de page*, savamment colorée par Pierre Arnavielle », « Nostes Pintres », *La Campana de Magalouna*, 1er Août 1893, p.3. Marsal encense aussi les peintures de Cavallier, « M. Cavallier nous a fach veire a Museon, tres pertrachs que meritoun qu'on se i'arrèste a dech passes. Coulou superba, plena de vida. », « M. Cavallier nous a fait voir au musée, trois portraits qui méritent qu'on s'y arrête… à deux reprises. Couleur superbe, pleine de vie. », « Nostes Pintres », *La Campana de Magalouna*, 1er octobre 1893, p.3.

[840] « En parlant de l'espausicioun das elèvas de nosta Escola das Bèus-Arts, disian dernieiramen que la quantitat depassaca la qualitat ; hau repetan encara pus fort en parlant d'aquela dau dessin d'imitacioun. Se vei pamens embé plesi que M. Trinquier, pintre de naturas mortas, es lou professou d'aquela classa, car las naturas mortas soun de bèu-cop ce que i'a de milhou dins aquel magasin de papiè mascarat. », « En parlant de l'exposition des élèves de notre Ecole des Beaux-Arts, nous disions dernièrement que la quantité dépassait la qualité ; aujourd'hui nous le répétons encore plus fort en parlant de celle du dessin d'imitation. Nous voyons pourtant avec facilité que M. Trinquier, peintre de natures mortes, est le professeur de cette classe, car les natures mortes sont de beaucoup ce qu'il y a de meilleur dans ce magasin de papier mâché. », « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, 15 Août 1893, p.3

[841] Cependant, Frizet garanti à Marsal l'anonymat, si d'aventure celui-ci était tenté de rédiger cette chronique Ce dernier point nous met face à la possibilité que Marsal ait pu rédiger multiples pièces de ce goût, sans que nous ne

Une méthode analogue est également en usage dans ce type d'articles, c'est l'utilisation d'un pseudonyme. C'est d'ailleurs un moyen dont se sert Marsal dans la rédaction des chroniques qu'il réalise pour *La Campana de Magalouna*. Ces critiques sont signées de son pseudonyme. Ainsi, il peut parfois être difficile d'identifier les auteurs des articles, dans la mesure ou l'usage des pseudonymes est courant dans les colonnes des revues culturelles. Si derrière la signature de « Drin-Drin », qui ratifie les premières parutions des textes de *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, le nom de Marsal se laisse facilement identifier, certains noms d'emprunts arrivent mieux à cacher l'identité de leur porteur. Parfois, les pseudonymes ne renvoient même pas à l'identification d'une personnalité particulière. Nous pouvons le constater à la lecture d'une lettre d'Amy, qui parle d'une nouvelle rubrique devant paraître dans *La Farandole* et qui doit être destinée aux petites nouvelles et actualités qui parviennent aux oreilles de la rédaction. Cette rubrique ne relevant pas de la responsabilité d'une personne en particulier, doit pourtant recevoir la signature uniformisée de « le tambourinaire »[842]. La satisfaction qu'affiche Amy à la pensée de cette signature confirme que l'intention derrière l'usage de ce pseudonyme relève plutôt de la volonté de proposer une uniformité que de celle de dissimuler une identité. C'est d'ailleurs ce que vient confirmer le peu de soin que portent parfois les utilisateurs de noms d'emprunt à garder leur profil secret. Marsal exemplifie ce comportement, en signant « Drin-Drin » des textes qu'il accompagne d'illustrations présentant sa signature authentique.

Un autre rôle capital qu'offre la proximité de Marsal avec la presse, regarde celui dans lequel l'identité de la personne présente un aspect central, c'est celui de consultant. De cette fonction, nous conservons deux exemples, illustrant l'influence et le pouvoir que confère à Marsal cette posture. Le premier survient au cours de l'année 1887, alors qu'Alfred de Vichet (1850-1945), rédacteur en chef du journal *L'Eclair*, entre en contact avec Marsal au sujet d'une critique des tableaux de Maximilien Leenhardt. Dans la lettre qu'il envoie à Marsal, Vichet mentionne une critique reçue de la part d'un de ses correspondants. Devant l'observation de l'acerbité à l'encontre des peintures de Leenhardt dont fait preuve la critique, Vichet préfère prendre avis auprès de Marsal, afin d'en trouver une confirmation avant la parution de

puissions en retracer avec exactitude la provenance, puisqu'aucune signature ne doit figurer en conclusion d'article, d'après un usage quasiment systématique dans les rubriques de ce type, dans la presse locale. « Voulez-vous me rendre le/ service de m'envoyer, de 3n 7/ heures, quelques notes pouvant me/ fournir la matière d'une chronique/ ayant l'air d'avoir été écrite pour/ un connaisseur ? s'il vous plaisait de/ faire vous-même la chronique, vous/ savez que vs pouvez compter sur/ ma discrétion. », FM-1.

[842] « Nous venons de créer dans/ la farandole une partie qui/ s'appellera : Echos De La farandole/ et qui sera signée : Le tambourinaire/ ce sera le coin aux petites/ nouvelles, aux mots plaisants etc., etc. », AM–28-30.

l'article[843]. Aucune trace de la diffusion finale de cet article parmi les colonnes de *L'Eclair* n'est trouvable, ce qui semble suggérer le fait que la réponse donnée par Marsal ait pu dissuader la rédaction du journal de publier une telle critique. Cette hypothèse semble la plus probable dans la mesure où les deux artistes entretiennent des liens amicaux. Par ailleurs, notre prochain exemple, montre à quel point Marsal est dévoué à élever publiquement sa voix en faveur de ses amis. C'est dans le contexte d'un scandale éveillé par l'inauguration du triptyque de Jean-Antoine Injalbert, destiné à décorer l'entrée du passage connectant la place de la Comédie à la rue de la Loge, que l'avis de Marsal est, de nouveau, sollicité. En effet, la rédaction de *La Vie Montpelliéraine*, fait appel aux avis des artistes les plus influents de la ville, afin de les regrouper dans un article soumis à son lectorat. En réponse à la demande de la rédaction de la gazette[844], Marsal rédige quelques lignes, soutenant sans réserve la qualité de l'œuvre et défendant sa moralité, ce dernier aspect étant l'élément déclencheur de la polémique autour de l'œuvre[845]. En adoptant ce positionnement, Marsal se place en opposition avec l'avis professé par la rédaction de *L'Eclair* qui, dans ses colonnes, n'hésite pas à dénoncer l'immoralité qu'elle voit dans l'œuvre[846].

Les exemples précédemment mentionnés laissent observer combien Marsal conserve, au travers de ses liens avec les rédactions de presse, un pouvoir d'influence majeur en matière de culture locale. Les interventions ponctuelles de Marsal dans la critique artistique locale, contribuent à tisonner ce statut dans la formation du goût montpelliérain, en lui permettant de défendre directement ses propres principes esthétiques et ceux de ses amis. C'est en ce sens que se comprend également la nécessité d'anonymat qui se présente souvent dans la rédaction de ces chroniques. Leur importance dans l'appréciation publique des œuvres est telle, qu'une critique négative mettrait en danger les relations du rédacteur avec ses confrères. Par ailleurs, les sollicitations dont profite le peintre de la part des revues de presse locale, quand il en vient

[843] « J'ai reçu hier la critique ci-jointe/ de plusieurs tableaux de M. Leenhardt/ C'est un [illis.] en règle, mais/ avant de l'insérer j'aimerais bien/ d'avoir votre avis sur les toiles/ en question et savoir si elles méritent/ réellement cette réprobation. », VA-1.

[844] « Le triptyque d'Injalbert, qui/ vient d'être découvert ces jours-ci, est accueilli,/ vous le savez certainement, de façon fort/ différente par diverses catégories du public. (…)/ La Vie Montpelliéraine, (…)/ , à pensé que les meilleurs juges en la/ matière étaient les artistes, peintres ou sculpteurs./ C'est dans cette idée que nous vous/ prions, cher Monsieur, de vouloir bien, (…)/ nous/ dire si, à votre avis. », RJLVM-1.

[845] « En tant que triptyque, il plane sur cette œuvre un sous-entendu dissimulé sous le masque superbement rieur qui forme le motif central. En effet, cette tête, à mon avis, supplée la classique et immorale feuille de vigne. Ce voile symbolique mis à part (…) je ne veux voir qu'un diptyque relié par une tête ornementale magistralement agencée. En ce cas, je ne vois pas ce qui peut effaroucher la candide jeune fille ou le naïf adolescent. », « Le Triptyque d'Injalbert », *La Vie Montpelliéraine*, 7 septembre 1895, p.1.

[846] « Que vaut l'œuvre d'un point de vue artistique ? Inutile de l'étudier, car cette question se trouve primée par une autre, beaucoup plus digne d'attention : la question de décence », *L'Eclair*, 29 août 1895, p.2.

à recueillir un avis averti, dévoilent la déférence qu'inspire la position de Marsal dans la vie artistique montpelliéraine.

La presse joue donc un rôle capital dans la gestion de la carrière des artistes, car, non seulement elle leur permet de mieux imposer leurs vues artistiques auprès de l'audience de ces revues, mais elle leur donne également l'occasion, en cultivant leurs apparitions dans de nombreux types de périodiques, de faire connaître leur nom auprès des publics différents que touchent ces dernières. A cet effet, il est d'autres types de travaux qui peuvent concourir à aider le peintre à étendre la popularité de son nom, ou de son imagerie auprès du public, nous allons l'étudier ici.

1.4. Les moyens alternatifs de la diffusion de l'image :

Dans le contexte d'industrialisation précédemment décrit, les progrès techniques dans le champ de l'impression permettent l'abaissement des coûts de production du matériel qui en est issu. Une multiplication des propositions, se manifeste alors, permettant aux images de circuler selon de nouvelles routes. Profitant de la fièvre collectionniste de cette fin de siècle, les articles de papeterie promus à des usages variés se multiplient, à l'intention d'un public de plus en plus élargi. Ces objets se divisent en plusieurs catégories, dont l'une se fond parfois avec celle de ceux proposés par la presse. La première catégorie distinguée ici, est celle des fascicules illustrés. De tels objets, rappellent ceux issus de la publication des romans feuilletons. Marsal réalise également des illustrations pour des ouvrages publiés sous forme de fascicules et à parution unique. C'est le cas des poésies des poètes montpelliérains Charles Gros et Estève Gleize, pour lesquels il réalise des couvertures. Ces parutions peuvent être comparées à celles qui sont réalisées par Marsal dans le cadre de la publication de partitions de musiques. En effet, la première trace d'une itération de ce type dans la carrière de Marsal date de 1887, avec l'écriture et la mise en musique du poème *Las Erbetas* écrit par le peintre. Un article du *Messager du Midi*, donne les détails de ce fascicule vendu 25 sous et accompagné d'une gravure représentant une petite marchande d'herbettes, dont le dessin préparatoire est conservé au musée du Fougau (Fig.134)[847].

[847] « Chronique artistique », *Le Messager du Midi*, 13 avril 1887, p.2.

Les paroles de la chanson *Las Erbetas* connaissent un véritable succès auprès des milieux régionalistes du midi. Elles sont éditées à nouveau à l'occasion de la parution du premier numéro de *La Campana de Magalouna*. La partition de la chanson est ensuite proposée dans le dernier numéro de l'année, à l'occasion de l'édition spéciales pour les fêtes de fin d'année en compagnie des autres partitions de poésies ayant bénéficié d'une mise en musique et parues dans les colonnes de *La Campana de Magalouna*. C'est dans le contexte d'une collaboration avec *La Campana de Magalouna* que nous retrouvons à nouveau une édition sous forme de fascicule de la partition de *Las Erbetas*. Comme l'annonce un article de la revue datant du 15 novembre 1896, *La Campana de Magalouna* chapeaute une série de partitions imprimées. Cette collection, portant le nom de *Cansous de la Campana*[848] dans laquelle paraissent de nombreux titres, est annoncée pour proposer au public les chansons les plus populaires du Félibrige[849]. *Las Erbetas* de Marsal a l'honneur de la première publication[850]. Les fascicules sont composés de quatre pages, et comprennent la même formule que celle présentée précédemment. Le prix de la partition s'élève pourtant ici à seulement 15 sous[851]. Pour ce qui est du reste de la collection, c'est Marsal qui a la charge d'en illustrer toutes les parutions[852]. Au printemps 1898, la collection se compose de huit morceaux d'auteurs variés, mais le prix initial de 75 centimes, toujours en vigueur pour les deux premiers titres, est passé à 50 centimes[853].

Ainsi, nous trouvons dans ce contexte un développement de la fonction pratique des parutions imprimées. Ici elles trouvent une fonction de support à la diffusion de matériel musical. Cette proposition vient répondre directement à la demande d'un public. Ce dernier ne chevauche cependant que partiellement celui de *La Campana de Magalouna*. En effet, comme prend soin de le préciser le journal, c'est essentiellement à une part féminine de la population que s'adresse ce genre de produits. Il semble entendu, toujours selon les termes de la rédaction, que ce soit les montpelliéraines qui doivent acquérir ces partitions, afin d'enrichir leur répertoire

[848] Les Chansons de la Campana.
[849] « Ioi, sén urouses d'anouncà à nostes letous (…) que dins quauques jours la *Campana* anounçara la publicacioun de las consous felibrencas les mai counougudas. », « Aujourd'hui, nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs (…) que dans quelques jours la *Campana* annoncera la publication des chansons félibréennes les plus connues. », « Las Cansous de la « Campana de Magalouna » », *La Campana de Magalouna*, 15 novembre 1896, p.1.
[850] « Per coumençà la seria publicaren las *Erbetas* de E. Marsal (…). », « Pour commencer la série, nous publierons les *Erbetas* de E. Marsal (…). », *Ibid.*
[851] « La cansou las *Erbetas* costa pas que quinze sous », « La chanson la *Erbetas* ne coûte que quinze sous », « « Las Erbetas » de Marsal », *La Campana de Magalouna*, 1er décembre 1896, p.1.
[852] « Chaca cansou, ilustrada per E. Marsal (…). », « Chaque chanson, illustrée par E. Marsal (…). », « Las Cansous de la « Campana de Magalouna » », *La Campana de Magalouna*, 15 novembre 1896, p.1.
[853] Réclame pour Les Cansous de la Campana de Magalouna, *La Campana de Magalouna*, 1er mai 1898, p.4.

musical[854]. De la même manière que *La Campana de Magalouna* procède à la publicisation des partitions qu'elle publie, la mise en vente de cette collection peut également servir de porte d'entrée à un nouveau public pour le journal. La proposition de *Las Erbetas* dans le premier numéro de la revue, a contribué à sa grande fortune. S'observe ici une forme de double diffusion puisque, à la diffusion matérielle de la partition papier, vient s'ajouter une diffusion auditive de la musique jouée lors de réceptions. La rédaction de *La Campana de Magalouna* prend avantage de la puissance de la distribution par le biais du support auditif et de l'attrait qu'il présente. La diffusion de la musique dans les milieux festifs de la région profite donc directement à la vente des partitions, éveillant l'intérêt d'un acheteur potentiel dans toute sorte de réunions, publiques ou privées, où la musique serait jouée.

Il est une autre forme d'accessoires imprimés qui profitent de l'engouement autour des festivités et des mondanités, pour se diffuser au plus grand nombre. Ce sont les programmes illustrés. Ces programmes peuvent prendre diverses formes. La première, la plus élaborée, est celle d'un journal dans lequel un compte-rendu détaillé est fourni, pouvant parfois aller jusqu'à préciser les différents groupes défilant dans les grands cortèges[855]. A cette documentation, peuvent être joints des récits divers parfois accompagnés d'illustrations, dans le thème des festivités. Marsal participe à de tels programmes pour le bal de charité de l'association des étudiants de Montpellier en 1888 et 1889, les fêtes d'Alès en 1889, ou encore les fêtes du sixième centenaire de l'Université en 1890. Il existe cependant un type de programme plus concis. Ce dernier type se présente sur une page simple et décline le déroulé à venir des festivités. Ce type d'organisation se retrouve dans le programme des fêtes du Carnaval de 1897 et de 1900, ce dernier étant édité par le journal *La Vie Montpelliéraine* (Fig.135).

La demande pour les programmes de festivités peut être très vaste et même excéder les attentes initiales des éditeurs. La publication de celui des fêtes du Carnaval de 1900 laisse justement observer ce point. A cette occasion, *La Vie Montpelliéraine* est obligée de commander une nouvelle impression du programme, afin de satisfaire les demandes[856]. Dans l'article justifiant le succès de ces ventes, l'illustration de Marsal est largement mise en avant. Le rédacteur suggère même le fait que cette illustration soit à l'origine de la fortune si particulière

[854] « Dins quauques jours, toutas las damas e doumoisellas dau Clapàs jougaren au piano las *Erbetas* de Marsal. », « Dans quelques jours, toutes les dames et demoiselles du Clapàs joueront au piano les *Erbetas* de Marsal. », « « Las Erbetas » de Marsal », *La Campana de Magalouna*, 1er décembre 1896, p.1.
[855] « Quatrième journée, Dimanche 25 mai, Cortège Historique », *Journal pour le VIème centenaire de l'Université de Montpellier*, 1890, p.4.
[856] « Programme des fêtes du Carnaval », *La Vie Montpelliéraine*, 25 février 1900, p.1.

de ce document[857]. Cette dernière observation est appuyée par le fait que le produit soit proposé à la vente au cours des festivités, notamment au cours de la grande redoute ayant lieu à la fin du troisième jour[858]. Ici, la proposition faite par *La Vie Montpelliéraine* serait donc de vendre son programme illustré à la fin de la journée précédent la clôture du Carnaval. Ici le but premier du programme imprimé, à savoir celui d'informer les participants du déroulement général de la fête, n'est pas l'argument seul de sa vente puisqu'il est question de le commercialiser à la fin du Carnaval. Une partie de l'intention de vente de *La Vie Montpelliéraine* s'adresse donc à des amateurs souhaitant collectionner les estampes ou peut-être même à un public moins informé, mais souhaitant conserver un souvenir des célébrations.

C'est d'ailleurs à ce public d'amateur surtout intéressés par l'aspect esthétique du programme, que s'adresse la proposition faite par Marsal de commercialiser des estampes présentant l'illustration avant la lettre qui agrémente le programme des fêtes de 1897[859]. Ici, la notion « avant la lettre » fait perdre tout le sens pratique qui est initialement voulu au document, car aucune écriture ne doit y figurer. Ainsi, ces estampes ne peuvent s'adresser qu'à des personnes peu intéressées par le programme en lui-même, mais qui portent un intérêt certain à son illustration. Le prix auquel Marsal propose ces estampes est d'ailleurs notable. En effet, ces illustrations sont mises en vente au prix d'un Franc l'unité[860]. Si le prix de vente du programme de 1897 n'apparaît dans aucune source consultée, la comparaison entre le prix des estampes avant la lettre proposée par Marsal à celui du programme du Carnaval de 1900, s'élevant à 20 centimes de francs, laisse observer ici un large écart. Cet écart de prix se justifie par le choix plus spécifique du public qui est visé par ce genre d'offres. En effet, le public qui est ciblé dès l'annonce promotionnelle de la vente de ces estampes se compose essentiellement d'amateurs. Ce sont eux qui doivent être séduits par ces épreuves, connues pour être de meilleure qualité que les épreuves après la lettre[861]. C'est dans ce seul contexte que Marsal peut se permettre de gonfler ainsi les tarifs de ses estampes. La proposition d'estampes à titre d'impression de luxe peut également émaner de l'initiative des maisons de presse. *La Campana de Magalouna*, en

[857] « Le succès du programme officiel des fêtes (…) a été grand, et il n'en pouvait en être autrement, étant donné son cachet artistique (…). Le dessin en couleurs de Marsal est une véritable œuvre d'art, exécutée de façon parfaite. », « Programme des fêtes du Carnaval », *La Vie Montpellieraine*, 24 février 1900, p.1.
[858] « On trouvera notre programme en vente partout, et il sera seul vendu à l'intérieur de la Bataille de Fleurs et de la Redoute. », *Ibid.*
[859] « M. Marsal tient à la disposition des amateurs un certain nombre d'exemplaires sur papier fort et *avant la lettre*, du programme des fêtes de Carnaval, au prix de 1 franc. », « Le carnaval », *La Fantaisie Montpelliéraine*, 20 mars 1897, p.3.
[860] « M. Marsal tient à disposition des amateurs un certain nombre d'exemplaires sur papier fort et avant la lettre, du programme des fêtes du Carnaval, au prix de 1 franc », *Ibid.*
[861] Les épreuves avant la lettre sont des épreuves ayant lieu dans les premiers temps de vie de la matrice, qui produit donc une impression de meilleure qualité.

propose un exemple en offrant à son public des tirages exceptionnels des dessins de Marsal qu'elle publie dans ses colonnes[862]. Cependant, *La Campana de Magalouna* offre parfois des tirages individuels d'estampes mais dans des normes de tirages classiques, afin de les proposer à un prix plus bas et pour un public plus large, pas seulement composé d'une petite classe d'amateurs[863]. La population des collectionneurs trouve ainsi une expansion vers une classe moins cossue de la société, au travers de l'usage de matériel d'impression.

Il est un autre type de réalisations qui, dans leur forme, se rapprochent beaucoup de ce que proposent les programmes de festivités imprimés sur simple feuillet. Ce sont les menus de banquets. Les archives municipales de Montpellier conservent deux spécimens de tels menus dans leurs collections. Le premier est le menu d'un banquet organisé pour fêter la parution de la centième livraison de *La Favorite de Bou-Améma*, ayant lieu de 7 septembre 1882 (Fig.136). Ce menu utilise une méthode de reproduction en photogravure, différente de la gravure sur bois qui est utilisée pour la reproduction des estampes du roman. En ce sens, le lettrage qui apparait sur le menu est directement tracé sur la matrice, l'impression n'étant pas complétée de caractères d'imprimerie standards. Ce type d'opérations peut être réalisée à la demande de l'imprimeur, afin de simplifier les processus de production. Dans le cadre de la réalisation de tels travaux, les vertus de la rapidité peuvent être appréciées, dans un contexte où il ne s'agit ici que d'un accessoire qui n'est destiné ni à la vente ni à faire la promotion d'un évènement ou d'un article. Les enjeux qui gravitent autour de cette pièce se trouvent ainsi amoindris.

Le second (Fig.137), dont les archives conservent également un dessin préparatoire (Fig.138), est réalisé par Marsal dans le cadre de la célébration du banquet pour l'amicale des enfants de Montpellier, donné le 10 mars 1906. Pour cette composition, un texte est directement ajouté à la matrice par Marsal se mêle au texte issu de caractères d'imprimerie. Cette dernière catégorie est réservée à la liste des plats composant le menu quand la date, le nom de l'association, le titre de l'évènement et celui du document, émanent d'un travail de lettrage proposé par Marsal. Le dessin préparatoire du menu laisse d'ailleurs voir les réflexions de l'artiste autour de la réalisation du lettrage approprié à intégrer à son illustration. Sur ce dessin, Marsal présente une allégorie de la ville de Montpellier, ci représentée sous les traits d'une

[862] « Fasen assampre as amatous que se vai faire un pichot tirage à despart, sus béu papié (…) dau monument de Cabanel, paregut dins lou *Souc de Nadau*. », « Nous faisons savoir aux amateurs que va se faire un petit tirage à part sur beau papier (…) du monument de Cabane, paru dans le *Souc de Nadau*. », « As Amatous », *La Campana de Magalouna*, 1er janvier 1893, p.1.

[863] « Las persounas que voudrièn croumpà l'estampa de Marsal, que dona la reprouducioun de la bella estatudia de Sant Roc, (…) an pas qu'à manndà un timbre d'un sòu au burèude la *Campana de Magalouna*, per la recaçaupre lou lendeman. », « Les personnes qui voudraient acheter l'estampe de Marsal, qui donne la reproduction de la belle statue de Saint-Roch, (…) n'ont qu'à envoyer un timbre d'un sou au bureau de la *Campana de Magalouna*, pour la recevoir le lendemain », « Avis », *La Campana de Magalouna*, 1er mai 1894, p.3.

femme dont la tête est ornée d'une couronne prenant la forme d'une muraille crénelée et dont la poitrine est plastronnée d'un écusson aux couleurs de la ville. Derrière elle, un personnage vêtu d'un habit à manches crevées soutient sa cape, en arborant une oriflamme sur lequel figure les armes de la ville surmontées de son nom. Devant l'allégorie, défile un groupe d'enfants festoyant bouteilles à la main, à qui elle indique les portes ouvertes de la salle de banquet. A nouveau, Marsal propose la reprise littérale du titre lui étant donné, dans un processus comparable à celui observé dans le cadre de ses travaux pour la réalisation de frontispices de revues de presse. Les enfants de Montpellier qui constituent les membres de l'amicale, sont ici représentés comme de véritables enfants guidés par leur mère, jusqu'au lieu des festivités. Nous retrouvons une tentative d'établir ce procédé dans la réalisation du menu pour le banquet de *La Favorite de Bou-Améma* qui fait figurer en premier plan les personnages titres de la fiction, Bou-Améma et sa favorite, entrelacés dans une étreinte.

La structure que choisit Marsal pour la composition de ces menus[864] reprend celle qui peut être observée sur le programme des fêtes du Carnaval de 1900. En effet, toutes ces illustrations se composent d'un titre coiffant le reste de la composition, d'une illustration placée sur la gauche et de la description textuelle des évènements à venir, sur la droite. Une autre similitude se dessine dans l'usage des personnages féminins sur les illustrations de 1906 et de 1900, qui, par le mouvement de leurs bras, guident l'œil du spectateur vers la partie textuelle de la composition. Un autre procédé présent sur ces deux illustrations est l'ouverture de perspective, en arrière-plan, qui est suggérée par le tracé du matériel urbain. L'arrière-plan est esquissé par un simple tracé de contours, sans ombrages et sans détails. Cette technique, permettant de mettre en avant les personnages du premier plan, se trouve également employée dans la réalisation du menu pour le banquet en l'honneur de la *Favorite de Bou-Améma*. Nous la retrouvons de manière générale dans de nombreux travaux d'illustration de Marsal, notamment dans celles ornant son livre *Dins las Carrièiras dau Clapàs*.

Les célébrations représentent donc une opportunité certaine de mise en circulation d'accessoires imprimés en toutes sortes. L'une des fonctions de ce matériel est de servir de support mémoriel, afin de laisser un souvenir dans l'esprit du public de la splendeur des fêtes

[864] Notons le fait que la presse locale fasse mention d'au moins trois autres menus qu'aurait illustré Marsal. Le premier serait le menu du premier banquet de l'association des étudiants en 1889, le second serait celui pour les fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon en 1908, le dernier serait un autre menu réalisé pour le compte de l'amicale des enfants de Montpellier, pour leur banquet de 1911, « Le menu réalisé par Marsal était des plus originaux », « La banquet des étudiants », *Le Petit Méridional*, 16 février 1889, « Les convives avaient fait honneur au menu illustré par Marsal (…). », « Les fêtes de Jacques d'Aragon », *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908, p.2. ; « Le menu illustré par le peintre Marsal, (…). », « Banquet de l'Amicale des Enfants de Montpellier », *La Vie Montpelliéraine*, 2 avril 1911, p.6.

organisées. C'est cette fonction qu'instrumentalise le dépliant que réalise Marsal à l'occasion des fêtes du sixième centenaire de l'Université de Montpellier. En effet, l'artiste représente le grand *corso* des célébrations dans un album commandé par le comité d'organisation de l'évènement. Cet album se présentant sous la forme d'un dépliant de 2 mètres 40 de long, qui offre une vue des cinq chars et des personnages défilants, conserve ici le souvenir de l'allure de cette parade pour la réalisation de laquelle tant d'efforts ont été nécessaires. C'est d'ailleurs le motif annoncé par le vice-président délégué du comité d'organisation dans un article qu'il adresse au *Messager du Midi.* Il joint alors à ce motif, celui du versant promotionnel qu'induit la production d'un tel album[865]. La réalisation de Marsal doit servir à faire rayonner le souvenir des fêtes du sixième centenaire, pas seulement à Montpellier, mais dans toute la France[866].

L'intention de publicisation qui semble être secondaire ici, ne l'est plus dans le contexte des réclames publicitaires qui se bousculent dans les revues de presse depuis le second quart du XIXème siècle[867]. En effet, si certaines réclames se présentent avec simplicité au moyen d'un encart textuel seulement, d'autre annonceurs plus ambitieux peuvent faire appel à des artistes dans le but d'imager leurs publicités. Parmi les travaux de Marsal se démarquent trois occurrences de ce type[868]. La première présente une publicité pour le casino de Palavas-les-Flots (Fig.139). A cette occasion, l'illustration présentée semble fonctionner de manière tout à fait indépendante du reste de l'annonce. Cette illustration présente une vue de bord de canal de Palavas depuis la rive gauche. Sur la rive de face, se découpe la structure du grand casino, mais la façade de l'édifice n'occupe qu'une portion minime de la composition finale. Aucun titre n'apparaît à même l'illustration, comme c'est le cas dans les autres travaux à destination publicitaire que réalise l'artiste. Il semblerait ici que cette publicité ait été illustrée d'une vue de Palavas préalablement réalisée par Marsal dans la lignée des nombreuses vues qu'il réalise de la station balnéaire au fil des ans. Un dessin de Marsal dont la destination première n'était pas la publicité aurait donc pu être ici détourné, afin de faire la promotion de l'établissement y figurant. Cette impression est renforcée par l'apposition d'une signature de l'artiste dans le bas droit de la composition qui est soulignée de la date d'exécution de l'œuvre, reprenant ici la manière avec laquelle Marsal date usuellement ses œuvres individuelles. Il est peu probable que

[865] « L'album du cortège en perpétuera le souvenir et la légende qui l'accompagne rappellera en France et à l'étranger notre glorieux passé universitaire. », BLAVY, « Les fêtes du VIe Centenaire de l'Université de Montpellier », *Le Messager du Midi*, 2 juillet 1890, p.1.
[866] *Ibid.*
[867] FEYEL Gilles, « Presse et publicité en France (XVIIIe et XIXe siècles) », *op. cit.*, p.857.
[868] Il nous faut ajouter à ces chiffres la possibilité, non conformée cependant, que les réclames diffusées dans les journaux à l'occasion de la publication des romans-feuilletons illustrés par Marsal et précédemment étudiées, aient pu être réalisées par l'artiste.

Marsal ait eu recours à ce type de datation, si la composition s'était originellement destinée à l'usage publicitaire. Le décalage entre la date du dessin de Marsal, 1888, et celle de la publication de la réclame, 1890, est d'ailleurs notable en ce sens[869].

Une autre réclame sur laquelle travaille Marsal pour les Nouvelles Galeries de Montpellier (Fig.140), présente, elle aussi, une date. La datation y apparaît cependant de manière bien plus franche, induisant inévitablement la périssabilité de l'usage de cette illustration. Il semble donc inenvisageable que l'annonceur continue à utiliser cette illustration au-delà de l'année y figurant, comme c'est le cas sur l'annonce du casino de Palavas. Marsal fait également apparaitre un lettrage évoquant le nom du magasin dont son illustration doit assurer la promotion. La lettre de l'estampe inclus également la mention d'une exposition permanente et celle de la vente d'articles de carnaval. La façade de l'établissement dont il est question dans l'annonce, occupe ici la majorité de l'espace de la composition. Ainsi, l'image servant de publicité pour les Nouvelles Galerie ne peut être que délibérément créée à cet usage, il n'est plus possible ici d'en douter, comme c'était le cas pour la réclame du casino de Palavas.

L'autre proposition publicitaire de Marsal est réalisée pour le compte de la maison N. Bounaud (Fig.141), buraliste montpelliérain. Cette proposition se détache singulièrement des deux précédentes, car il n'est plus question ici de présenter la façade de l'établissement, mais un panaché d'une sélection de produits mis à la vente par la maison. Ainsi, nous voyons apparaître pêlemêle les principaux titres de la presse montpelliéraine et héraultaise. L'artiste glisse dans ce tas, des cahiers, cartes, et autres phylactères, sur lesquels il ajoute les désignations des articles vendus par l'entreprise. Au centre de la composition, Marsal réalise un portrait qui pourrait être celui du propriétaire de l'établissement. Marsal propose donc ici une composition originale, désignant à la fois par les mots et par le dessin les articles mis à la vente par la maison pour laquelle il réalise cette réclame. Ici, Marsal arrive à faire entrer dans sa composition un grand nombre d'informations, détails des articles vendus, prix pratiqués, tout en imposant un dessin qui ne perd pas en cohérence générale.

Dans le cadre de la constitution d'un matériel publicitaire, les annonceurs peuvent également se tourner vers les artistes afin de constituer une affiche présentant les qualités de leur produit. L'affiche réalisée pour *La Jarjaiado* (Fig.142), en présente un exemple, à cet effet les illustrations inclues dans les pages de l'ouvrage sont réemployées, à des fins publicitaires. Dans ce contexte, les images sont l'argument publicitaire qui doit favoriser la vente de l'ouvrage. Marsal réalise également des compositions originales d'affiches publicitaires. Nous

[869] La réclame apparaît dans les pages du programme des fêtes du sixième Centenaire de l'Université de Montpellier.

en trouvons un exemple, avec l'affiche qu'il réalise pour la liqueur roussillonnaise Byrrh (Fig.143), dans le cadre d'un concours organisé par la firme. Dans cette composition, Marsal présente une mise en abyme de sa peinture, en installant la scène dans un atelier de peintre dont le fond est largement occupé par une grande toile. Cette toile se présente comme une proposition d'affiche à part entière, comme le suggèrent le titre et le slogan publicitaire apparaissant directement sur le haut de cette composition dans la composition. Marsal met en avant les qualités toniques du produit promût en représentant le maître de l'atelier revigoré sous l'effet du verre de liqueur, servit par une jeune femme qui est le modèle de l'allégorie figurant sur la toile au second plan. Ce regain de vigueur est illustré par le poids que l'artiste tient avec énergie dans sa main. Un autre poids de même calibre reposant aux pieds du peintre semble suggérer le fait qu'il s'apprête pareillement à être soulevé, quand l'artiste aura avalé son nouveau verre de tonique. La symbolique de la force physique est renforcée par la comparaison avec l'enfant biberonnant la liqueur sur l'affiche en arrière-plan, mais aussi par présence en arrière-plan d'une reproduction de *L'Hercule Farnèse*, intégrant ainsi à l'ouvrage une figure mythologique dont la force est notoirement célébrée. Il en va de même pour l'aigle, symbole de puissance, qui figure sur la toile placée dans l'atelier. La narration que propose ici Marsal, est celle d'un artiste qui, au cours de la réalisation de son affiche, se laisse séduire par les vertus du produit qu'elle promeut. La réalité rattrape la fiction et l'artiste devient sujet même de la composition, se faisant servir par une jeune femme dont la posture et l'habillement ressemblent en tout point à une allégorie. Marsal n'oublie cependant pas de rappeler que cette jeune femme est bien un modèle posant pour l'affiche, en représentant ses habits posés sur un coin de l'estrade sur laquelle elle repose. En incluant ces détails qui rappellent la réalité de la fabrication de l'affiche, Marsal appuis sur cette notion de réalité qui se détache de la fiction et s'aligne au discours d'un annonceur voulant faire passer les qualités vantées de son produit, pas seulement pour des phrases d'intentions fictionnelles, mais pour un caractère lui étant véritable et inhérent.

Pour ce concours qui connaît un extraordinaire succès[870], Marsal obtient un sixième prix et une prime de 100 francs de la part de la marque[871]. Si cette récompense de sixième catégorie implique le fait que l'affiche tirée de la peinture de Marsal ne soit finalement pas imprimée, le nombre élevé de lauréats au concours inspire néanmoins l'entreprise à utiliser ce matériel. En

[870] Afin de faire face aux nombreux envois des artistes, la société décide d'étendre le nombre de gagnants de récompenses, « Le concours d'affiches artistiques », *L'Eclair*, 25 avril 1903, p.3.

[871]« Nos félicitations à nos compatriotes MM. Max Leenhardt et Edouard Marsal pour les récompenses qu'ils viennent de remporter au concours d'affiches artistiques organisé par le Byrrh. M. Max Leenhardt s'est vu attribuer un prix de 200 francs, et M. Marsal un prix de 100 francs. », « Courrier Littéraire et Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 19 juillet 1903, p.10.

effet, une série de cartes postales, représentant les 112 propositions ayant été décorées, est finalement tirée[872]. Ainsi, si les réalisations de la majorité des artistes ayant proposé leur participation ne sont pas utilisées dans le tirage d'affiches pour la marque, elles servent néanmoins à étoffer le matériel promotionnel de cette dernière, par le biais d'un support différent.

Dans un contexte où l'usage de la carte postale connaît un fort développement, nous retrouvons plusieurs compositions de Marsal qui, à l'instar de son œuvre pour le concours d'affiche Byrrh, se retrouvent reproduites sous forme de cartes postales. C'est par exemple le cas de la série d'œuvres racontant l'histoire du vieux Lourde réalisée en 1912 et qui nous parvient aujourd'hui essentiellement grâce à leur reproduction sur cartes postales[873]. Dans certains cas, l'usage initial de la carte postale peut être légèrement détourné. L'imprimé format carte postale édité par *La Campana de Magalouna* en présente un exemple. Ce dernier propose un dessin de Marsal paru dans les colonnes du journal[874] sur son *recto* (Fig.144), et imprime sur son *verso*, en lieu de la correspondance les informations pratiques aux lecteurs, afin de renouveler leur abonnement. Un tel produit permet donc à l'éditeur de n'avoir qu'à noter l'adresse des destinataires, pour directement leur transmettre ces informations. Les cartes postales peuvent également faciliter la circulation de photographies en tout genre et ne se cantonnent pas à des reproductions d'œuvres. Dans ce contexte, la carte postale rend directement accessible aux visiteurs d'une ville l'achat de prises de vues de ses lieux publics, ou bien de typicités locales et sans avoir à faire appel aux services spécialisés d'un photographe. Dans ce contexte, la carte postale, qui facilite l'accès à ces prises de vues, sert également aux artistes à étendre leur vision du monde, en leur proposant des vues de destinations qui leur sont exotiques. C'est un fait qui est perceptible dans la correspondance de Marsal, lors d'un échange qu'entretient le peintre avec le compositeur Gustave Salavy qui, en voyage à Dakar, transmet à Marsal deux cartes postales représentant les lieux, dans le but annoncé de nourrir la curiosité de son ami[875].

Le développement de la photographie permet, de manière conjointe à celui de la carte postale, d'arriver à de telles fins. Cette première profite néanmoins, au-delà de la diffusion par carte postale, de son propre canal de diffusion. En effet, les envois de photographie, déjà évoqué à plusieurs reprises dans le cadre de la réalisation de portraits, se présentent à de nombreuses

[872] Ce chiffre nous est donné dans la lettre des cartes postales éditées à cette occasion.
[873] Cette série de cartes postales figure au catalogue joint à notre étude.
[874] Le dessin est signé sous le pseudonyme « Drin-Drin », traditionnellement emprunté par Marsal, *La Campana de Magalouna*, 1er décembre 1909, p.1.
[875] « Je t'adresse deux cartes/ postales, qui, éveilleront/ la curiosité, d'un artiste/ tel que toi. », SG-1.

reprises dans la correspondance de Marsal. Ces échanges peuvent se dérouler entre artistes, envoyant des clichés de leurs propres œuvres à leurs confrères. En effet, dans la correspondance entre Marsal et Henri Eugène Delacroix, plusieurs mentions de tels envois de la part de l'artiste cambrésien, sont faites[876]. Ces envois, dédicacés de la main de l'auteur, à l'intention de Marsal, s'ont d'ailleurs conservés dans les collections privées (Fig.145, Fig.146, Fig.147 et Fig.148). Delacroix se sert de ces envois comme de support à la description textuelle qu'il fait de ses tableaux dans sa correspondance avec Marsal. Ces photographies permettent à Marsal de mieux visualiser les œuvres que son ami propose aux expositions. La correspondance laisse d'ailleurs apparaître le fait que Marsal ait été collectionneur des reprodutions d'œuvres, qui peuvent lui servir autant à des fins personnelles, que dans le cadre de l'enseignement qu'il délivre en atelier[877]. Cependant, ces échanges photographiques peuvent se dérouler même dans des contextes plus locaux et servir ainsi de démarches de courtoisie. C'est ce que laisse observer l'envoi effectué par le sculpteur biterrois Jean Magrou, qui transmet à Marsal ses hommages[878] par le biais d'une courte note au bas d'une photographie (Fig.149) représentant la maquette qu'il réalise pour un monument en l'honneur de Rabelais. Marsal fait également usage de cette pratique, nous en trouvons un exemple dans sa correspondance avec le peintre carcassonnais Narcisse Salières qui, à l'occasion d'une lettre rédigée au mois de novembre 1889, remercie Marsal de lui avoir mandé une photographie de son tableau représentant Saint Roch[879]. Ainsi, le développement de la photographie permet aux artistes de se tenir informés de leurs différents aboutissements et de l'évolution de leur goût esthétique, dans un cadre parfois plus intime que celui de la carte postale. Cet usage contribue dons à resserrer le maillage relationnel entre les peintres, mais augmente aussi les échanges d'influence entre eux.

En effet, la carte postale a une vocation à large diffusion. Cette faculté en fait un outil pratique pour servir les causes propagandistes de différentes organisations. Ainsi, plusieurs compositions de Marsal qui présentent des allégeances félibres se trouvent reproduites sous forme de cartes postales. C'est le cas d'un dessin représentant la fondation de Félibrige (Fig.150), mais c'est aussi le cas de ses apothéoses de Mistral (Fig.151) et d'Aubanel (Fig.152). Cependant, les cartes postales peuvent parfois relever de compositions inédites, comme nous

[876] « (…) aussitôt, que j'aurais des/ photographies, ou même cartes postales/ je t'enverrai les reproductions/ des grands travaux que j'ai exécutés (…). », DHE-26 ; « Comme j'espère te voir à cette/ époque là, je te réserve une biographie et/ la photographie (de goupil) de mon prométhée de/ l'an dernier. », DHE-ND-3.
[877] « Dans votre précédente lettre/ en m'accusant réception de mon/ envoi de dessins vous me disiez/ que vous collectionniez les reproductions/ de Tableaux & dessins. », BA-1.
[878] « Au peintre Marsal,/ le Félibre et l'ami de Rabelais/ Hommage de l'auteur/ J. Magrou ».
[879] « Je vous remercie en même temps/ de votre photographie d'après votre/ tableau de St Roch, c'est bien/ composé et d'un bon effet. », SN-2.

l'observons pour celle qui est édité à l'occasion du cinquantenaire de l'écriture du poème *Miréio* par Mistral (Fig.153). En termes de matériel postal, la carte n'est pas le seul moyen qui puisse représenter un support efficace à la diffusion de l'image. En effet, le timbre postal propose également un champ permettant aux artistes de se distinguer. Marsal réalise un timbre commémoratif à l'occasion du cinquantenaire de la création du Félibrige (Fig.154) en 1904, dont les archives municipales de Montpellier conservent un dessin préparatoire (Fig.155) et pour la réalisation duquel il reçoit des éloges dans la presse locale, comme dans la presse parisienne[880]. En parallèle du succès auquel le nom de Marsal s'associe, les réalisations commémoratives de ce type contribuent à renforcer la présence et l'influence de l'artiste dans les rangs du Félibrige. Le succès de ces accessoires ne rejaillit pas seulement sur Marsal, il rejaillit sur tous les membres de la formation, car il permet de diffuser les emblèmes du Félibrige que Marsal n'oublie pas de faire figurer sur sa composition, tels que l'étoile à sept branches, la Coupo Santo, les fleurs de pervenche, le rameau d'olivier ou encore la cigale[881].

Cependant, le matériel postal peut revêtir un aspect plus personnel. C'est le cas notamment dans le cadre de la réalisation de papier à lettre. En effet, la correspondance laisse trace des témoignages de commande privées réclamant une illustration qui doit servir à l'agrémentation de papier à lettre à usage personnel. Nous en trouvons un exemple dans la commande qu'effectue, pour le compte d'une cliente à lui, le libraire Saturnin Léotard auprès de Marsal. Dans une lettre, le marchand demande à Marsal de lui effectuer un dessin, agrémenté d'une devise, qui doit servir à orner le papier à lettre de sa cliente[882]. Un second exemple de papier à lettre illustré par un dessin de Marsal, est réalisé pour le compte d'un certain G. Mestre (Fig.156), vigneron au château de la Mestrance. Citons également l'exemple de la revue de presse le *Midi Mondain*, utilisant le dessin frontispice réalisé par Marsal, pour décorer les enveloppes renfermant ses correspondances (Fig.157).

Ces pratiques se distinguent ici de celles de la mise en circulation par un éditeur de papier à lettre illustré et proposé en vente libre. Nous en retrouvons une occurrence dans l'initiative de François Dezeuze qui, afin de promouvoir sa vente de papier à lettre, propose de créer une édition spéciale que le marchand nomme : « le papier des *Erbetas* ». Cette édition consiste en

[880] « Le succès du timbre est, d'ailleurs, merveilleux. La presse parisienne lui a consacré de nombreux échos, reproduits par les journaux de province. », « Ce timbre (…) est dû à l'habile crayon d'E. Marsal. », « Le Jubilé du Félibrige », *L'Eclair*, 10 avril 1904, p.2.

[881] Nous revenons sur l'analyse de ces symboles en III.2.2.

[882] « Je viens aujourd'hui vous faire/ une toute petite commande/ je désire, pour une de mes clientes, un / petit dessin représentant un bouquet de violettes avec / une petite banderole pouvant contenir une devise ; / le tout disposé comme vous l'entendez. Et, s'il/ vous est possible, je désire aussi que vous me / trouviez vous-même ma devise à y mettre. (…) / Ce dessin, que je ferai graver de suite/ servira à ma cliente de marque pour son papier/ à lettre. », LS-5.

fait à présenter papiers et enveloppes dans une boite décorée du dessin de Marsal, représentant la marchande d'herbette, personnage principal de *Las Erbetas*[883]. Dans ce cas, il est plus question d'essayer de profiter du succès de l'œuvre de Marsal et d'en proposer des produits dérivés qui puissent encourager la vente d'un papier ordinaire, que de créer un objet unique et personnel qui distingue son usager.

C'est bien cette dernière idée, qui se démarque dans la volonté de faire imprimer son propre papier à lettre. Ainsi, la marque y apparaissant se doit d'être reconnaissable. Ici, elle a presque vocation de signature, dans son rôle d'identification de l'expéditeur. Un lien se trace distinctement, dans l'analyse de la commande de Léotard qui, non seulement demande un dessin pour décorer le papier à lettre de sa cliente, mais étend cette commande à une réduction de ce dessin, afin de créer un sceau pouvant cacheter les lettres de la cliente. La notion de lien entre identité et dessin d'apparat devient ici évidente[884]. C'est un fait qui se remarque aussi dans la réalisation d'*ex-libris* qui ont pour but d'annoncer l'identité d'un propriétaire de livre. Ici encore, donc, l'illustration qui orne l'*ex-libris* possède un véritable sens identitaire. Léotard demande justement à Marsal de réaliser un tel projet pour un autre client à lui. Le libraire précise dans sa commande que le dessin doit représenter à la fois l'amour pour les livres, mais aussi l'agriculture, réunissant ainsi deux traits majeurs du personnage de son client, bibliophile et propriétaire terrien[885]. Un autre exemple d'*ex-libris* effectué par la main de Marsal est celui que l'artiste réalise pour lui-même (Fig.158). Pour son *ex-libris*, Marsal lie entre eux deux dessins au moyen d'un phylactère rappelant sa dignité de peintre félibre et présentant la devise : « Ma joie est l'art et le livre »[886]. Sur l'illustration du bas, Marsal représente un paysage de salins, qui illustre la devise qui souligne la scène : « Mer ne va pas sans son sel »[887]. La scène du haut de la composition présente une palette de peintre sur laquelle se croisent un miroir à main et un brin de fleurs de pervenches, symbole de son appartenance au Félibrige, reliés par un phylactère

[883] « (…) Francès Dezeuze, lou marchand papetiè de la carrièira de l'Agulhariè, vèn de creà una nouvella marca de papiè à letras que i'a dounat lou noum de *Papié à letras de las Erbetas*. Pèr 25 sòus vous n'en baila una grossa bouèta coumoula, embè las envelopas, e, de mai, la bouèta que i'a dessus l'image de l'acassadeta marchanda d'erbetas de la cansou de Marsal. », « (…) François Dezeuze, le marchand papetier de la rue de l'Aiguillerie, vient de créer une marque de papier à lettre auquel il a donné le nom de *Papier à lettre des Erbetas*. Pour 25 sous il vous envoie une grosse boite remplie, avec les enveloppes, et, de plus, se trouve sur la boite l'image de la marchande d'herbettes de la chanson de Marsal. », « Lou papiè de las Erbetas. », *La Campana de Magalouna*, 15 décembre 1897, p.3.

[884] « (…) vous m'obligeriez de faire une/ réduction encore plus petite de ce dessin, pour en faire/ un cachet à la cire pour cacheter les lettres. », LS-5.

[885] « De plus, mais seulement après m'avoir/ d'abord envoyé le dessin ci-dessus, vous me/ ferez un ex-libris tout au plus grand comme/ ma marque de libraire de mon bibliophile/ que vous [illis.] ce même [illis.] ; vous/ imaginerez vous-même un dessin en adoptant/ le sujet représentant l'amour des livres et/ l'agriculture, mon client étant propriétaire/ et vous y mettrez avec ou sans dessin à votre/ gré, les mots ex-libris Jules Tournal. », *Ibid.*

[886] « Artista- Pintre e Felibre/ Ma Joia es l'Art e lou Libre ».

[887] « Mar noun val senso sal. ».

sur lequel figure la mention « poésie »[888]. A l'arrière de la palette, se croisent ses pinceaux de peintre et son porte mine de dessinateur. Tout au sommet de la composition, apparaît l'étoile à sept branches du Félibrige et un dernier phylactère qui présente une troisième devise : « Je l'ai vu, je le dessine »[889]. Cette partie supérieure, qui présente à la fois ses activités de poète, d'illustrateur, de peintre et de membre du Félibrige, est celle qui est reprise par le peintre dans le cadre de la réalisation de sa carte de visite (Fig.159). La carte de visite donne ici un nouvel accessoire dans lequel les dessins destinés à exprimer le caractère d'une personnalité peuvent être utilisés. Le rôle de la carte de visite, au même titre que celui de l'*ex-libris*, est de faire connaître l'identité d'un visiteur n'ayant pu trouver un hôte à son domicile ou bien de transmettre une adresse postale, afin d'envisager une correspondance. Marsal ajoute sa signature autographe à sa carte de visite, développant plus en avant le caractère personnel de celle-ci.

Il est un autre contexte dans lequel le lien entre un dessin et une personnalité est fortement présent, c'est celui qui encadre la réalisation d'armoiries. Dans la correspondance de Marsal, il est question à trois reprises de commandes de ce type. La première émane de l'abbé Lamoureux qui, au mois de février 1894, demande à Marsal de lui dessiner un écusson représentant ses armoiries personnelles. L'abbé en décrit l'apparence désirée, précisant que ces armoiries doivent venir agrémenter la couverture de son ouvrage sur les saintes Maries, mais également qu'il est possible que cet écusson soit le modèle, par la suite, d'un sceau à cacheter[890]. L'abbé est membre du conseil héraldique, un titre auquel il semble attaché[891], et qui démontre surtout son intérêt pour l'étude des armoiries. Dans cette même lettre, l'abbé demande à Marsal d'agrémenter diverses illustrations émaillant son livre d'écussons représentant les armoiries du village des Saintes-Maries ou encore de Jérusalem, et qui doivent apparaître sur l'écusson personnel que l'abbé demande à Marsal de lui constituer[892]. Ici donc, l'abbé assoit la marque de son identité dans son livre, en y dispersant les symboles de ses armoiries, au travers des illustrations. Il est également fait mention de la réalisation d'un écusson, dans la correspondance

[888] « Pouésia ».
[889] « L'ai vista, La retrase ».
[890] « Je serais d'avis de faire pour la couverture et la première page les armoiries personnelles renfermées dans un écusson de votre gout (…) », LJH-2.
[891] L'abbé prend soin de rajouter cette distinction au titre du livre quand Marsal l'oubli, ce qui semble prouver un certain attachement à cette qualification, « (…) j'ai ajouté membre (du/ conseil héraldique de France) Vous aviez/ du l'oublier. », LJH-13.
[892] « Dans le sujet de tête du premier chapitre de la vie/ vous pourriez placer dans un écusson les 5 croix de/ Jérusalem (…). Placer celles des S^{tes} Maries (les armoiries) dans/ un écusson au chapitre ou l'on parle de l'Eglise/ et de la ville. », LJH-2.

que Marsal entretient avec le notaire Charles Cavallier, qui souhaite le faire figurer sur des ouvrages à imprimer[893].

Marsal réalise également un écusson pour le compte de la maison d'impression Aubanel frères. Au cours de l'année 1890, Joseph Aubanel lui en passe commande, afin qu'il puisse servir en tant que marque de libraire. Dans cette commande, il spécifie son désir de voir apparaître sur le dessin de Marsal la devise : « Luise tout ce qui est beau », et donne entière liberté à l'artiste pour le choix de la composition finale[894]. Aubanel spécifie tout de même son souhait de voir dans le dessin quelque outil rappelant le métier d'imprimeur, devant figurer la fonction et l'identité de la maison[895]. Une autre réalisation de ce type se compte pour la maison d'édition Hamelin frères (Fig.160)[896]. Ces marques de libraire servent de la même manière que les armoiries précédemment étudiées, à créer une identité visuelle à ces entreprises.

La réalisation de petits travaux de ce type sert surtout à Marsal à établir ou à conserver des liens avec des commanditaires potentiels, ne possédant qu'un moindre caractère rémunérateur. C'est ce que Léotard semble avoir compris, quand il termine la lettre dans laquelle il commande à Marsal les dessins d'*ex-libris* et de papier à lettre pour ses clients. En effet, celui-ci n'oublie pas de préciser qu'il a pour intention d'essayer de convaincre ses clients de faire réaliser leur portrait et ceux de membres de leur famille par le peintre[897]. Cet argument semble vouloir convaincre Marsal de se lancer dans les réalisations que lui propose le libraire. Dans ce contexte, les travaux que commande Léotard n'ont pas les mêmes vertus que ceux étudiés par ailleurs en termes de diffusion. *Ex-libris*, comme papier à lettre, peuvent avoir un périmètre de diffusion très limité, quand les collaborations avec les entreprises ont une vocation plus tournée vers la voie publique. Ainsi le nom et la réputation de l'artiste peuvent voyager plus rapidement dans ce dernier contexte. Il faut néanmoins considérer que si ces dessins sont peu diffusés, ils le sont auprès d'un public appartenant à une classe cossue, et donc capable de déclencher une commande.

---

[893] « Faites moi le plaisir/ de m'apporter sans faute/ Vendredi soir 13 Juillet courant, / à l'heure ordinaire, mon écusson/ et mon portrait colorié (…)/ je suis bien aise/ d'expédier mes volumes, à mon/ relieur (…). », CC-3.

[894] « Je viens vous demander un/ service.- Pourriez-vous me/ fournir le dessin d'une petite/ vignette avec ces mots « luise ce qui/ est beau » ou plutôt « luse tout ça/ qu'es bèu ».- Je laisse à votre/ imagination, à votre bon goût/ le soin de trouver un sujet/ pour encadrer cette devise.-/ ces mots sont destinés à être/ placés sur toutes nos éditions », AuJ-1.

[895] « Un dernier mot, la ~~devire~~ devise/ est «luise tout ce qui est beau, cela/ ne rappelle en rien la librairie/ ou l'imprimerie, aussi je crois/ qu'il faudrait d'arranger pour/ mettre dans ce blason quelques/ livre, ou quelque presse, et surtout/ ne pas oublier aussi quelque par/ nos initiales A.F (aubanel frères). », *Ibid.*

[896] « C'est le premier ouvrage sur lequel/ figure l'élégante marque vous/ avez dessinée (…). », IHF-1.

[897] « Peut-être parviendrais-je/ à décider M. Tournal à de faire faire/ son portrait et celui de sa jeune femme / je ferai la même tentative auprès de / la dame qui demande le dessin dont je/ vous parle au commencement ; elle pourrait/ se faire faire son portrait, celui de son/ mari et peut-être aussi celui de ses/ petites fillettes dont l'aînée a 4 ans. », LS-5.

Marsal ne néglige pas l'entretien de son réseau particulier. Afin de parfaire à ce but, Marsal procède à des envois de courtoisie. Nous avons précédemment vu comment ces envois se pratiquaient entre artistes, notamment au travers de l'échanges de photographies de leurs œuvres respectives. Cependant, ce type de pratiques s'observe également dans le cadre d'une fonction littéraire. La correspondance laisse des traces de ces pratiques, par le biais de lettres de remerciement répondant à un envoi de la part de l'artiste. Un premier exemple est celui de remerciements gratifiant l'envoi de ses *Erbetas*[898]. Nous trouvons également une occurrence de l'envoi de son poème *Bona Anado*[899] à l'occasion du jour de l'an 1883[900]. Ainsi, Marsal utilise ses compositions illustrées, qu'il peut à sa guise imprimer, pour pratiquer des envois de courtoisie. Dans le cas de *Bona Anado*, sa composition lui sert même à communiquer ses vœux aux personnes à qui il destine ses envois. S'observer donc bien un exemple ici de la manière dont le peintre entretient, aux moyens de sa bonne entente du monde de l'imprimerie, les bonnes grâces d'un réseau de commanditaires ou de collaborateurs potentiels.

Enfin, un autre moyen par lequel la diffusion des images peu avoir lieu est assuré par la catégorie des objets matériels qui n'appartiennent pas au champ des Beaux-Arts, ni de la papeterie. Ce champ a déjà été abordé au travers de la mention de la transformation des dessins de Marsal en sceaux à cacheter, mais il existe d'autres objets pouvant transporter de cette manière les travaux des artistes. Dans le cas de la carrière de Marsal, deux exemples de tels objets sont notables. Le premier est une oriflamme que le peintre réalise pour un groupe de félibresses et devant être remise aux félibres au cours d'une édition des jeux floraux organisés par l'association. Sur cette oriflamme sont peints les attributs du Félibrige, selon une composition originale de l'artiste[901]. L'autre exemple d'une réalisation de ce type est une médaille insigne, éditée à l'occasion du pèlerinage de Lourdes ayant lieu en 1921. Sur cette médaille, figure une représentation de Saint-Roch tirée d'un dessin de Marsal[902].

---

[898] « Au Pintre Marsal/ en gramecis dau mandadis/ de sas Erbetas », CJH-15, « Je vous remercie de votre gracieux/ envoi c'est charmant : c'est même/ une très jolie chose. Mais sapristi/ poète, musicien, peintre, c'est être/ universel et admirablement doué. », CaP-6.

[899] « Bonne Année ».

[900] « Tous mes remerciements/ et tous mes compliments,/ cher Monsieur Marsal./ Votre dessin est/ ravissant de finesse/ et de grâce ; et/ votre bonne pensée/ de m'en adresser un/ exemplaire me touche. », NI-3.

[901] « Cette oriflamme est du meilleur gout ; elle est faite de soie bleue sur laquelle les attributs du Félibrige sont très artistiquement peints. Ils se composent de l'Etoile d'Or, à sept rayons, au centre de laquelle vole la Cigale. Une guirlande de pervenches s'enroule dans les pointes de l'Etoile. », « L'oriflamme des félibresses », *L'Eclair*, 22 mai 1890, p.3.

[902] « Le nouvel insigne du pèlerinage porte le blason du Languedoc avec une belle figure de saint Roch, que Marsal dessina, à la demande de l'abbé Emprin (…). », « Le pèlerinage du diocèse à N. D de Lourde », *L'Eclair*, 2 juillet 1921, p.4.

2. Les lieux d'exposition :

2.1. Le Salon parisien :

En dépit d'une carrière qui, à bien des égards, peut être qualifiée d'essentiellement méridionale, Marsal n'abandonne jamais l'idée d'exposer ses œuvres au Salon parisien. Le peintre entend ainsi profiter de l'aura de cette exposition qui jouit d'une dimension nationale et internationale. Cette notoriété effective s'étend encore jusqu'aujourd'hui, puisque les notices biographiques contemporaines, même les plus succinctes, oublient rarement de mentionner la période durant laquelle Marsal expose au Salon de Paris. Cette pratique couvre d'ailleurs l'entièreté de sa carrière, puisqu'il commence à présenter ses œuvres très tôt à l'exposition parisienne. Son *Autoportrait* y est accepté en 1868[903]. L'histoire des expositions au Salon de Marsal, suit donc l'histoire du Salon depuis la toute fin du Second Empire jusque dans la première moitié de la Troisième République. L'étude des œuvres que Marsal propose au Salon de Paris nous permet d'observer comment le peintre entend se présenter aux yeux d'un jury et d'un public qui ne le connaissent pas, ou peu. C'est de cette manière que nous pouvons interpréter l'exposition de son autoportrait en tant que premier envoi en 1868, et qui s'impose alors littéralement comme une présentation faite du peintre au public de l'exposition.

Ce dernier tableau est le seul que Marsal présente au Salon de Paris, pendant ses années d'étude. Ses prochaines propositions sont réalisées depuis Montpellier, alors que Marsal s'est marié et est établit en tant que professeur à l'Ecole Municipale. Les envois mentionnés ici, sont effectués après le changement de régime. La politique nationale tend à impacter le bon déroulement du Salon de la capitale. Ainsi, l'expédition d'une toile au Salon parisien impose au peintre, de comprendre les dynamiques qui entourent les changements dans les conditions d'accès au Salon. A cet égard, l'éloignement géographique de Marsal peut représenter un premier désavantage, dans la mesure où il retarde son accès aux informations. Si le peintre peut se tenir au courant des informations générales grâce à la presse, il est dépendant de son cercle social sur place, pour obtenir des renseignements internes, l'étude de la correspondance laisse de tels témoignages.

Cette influence politique se fait sentir dès 1868, dans la mesure où la politique impériale de fin de régime essaie d'imposer une idéologie libéraliste qu'elle adapte au monde de l'art en proposant un fonctionnement se rapprochant d'une économie de marché. Ce fonctionnement

[903] Nous déclinons la liste des expositions au Salon de Paris, par Marsal, dans le tableau fournit en annexe de cette étude.

induit une volonté de laisser le marché de l'art et les productions qui en dépendent, se réguler par eux-mêmes, au travers de la loi de l'offre et de la demande. Dans ce contexte, le discours autour de la notion de mérite individuel se renforce et les idées démocratiques infusent l'administration des institutions. Le Salon, se trouvant être une institution particulièrement réceptive aux changements de mouvances politiques voit son fonctionnement directement affecté par cette tendance démocratique. Ainsi, comme le décrit Patricia Mainardi dans son ouvrage sur l'histoire du Salon sous la Troisième République[904], cet intérêt démocratique se révèle d'une part au travers de l'influence croissante des sociétés d'artistes dans les débats autour de la mise en place du Salon, notamment de sa fréquence. Mais il se manifeste également au travers des réformes de sélection du jury ayant lieu à la fin de l'Empire. A partir de 1868, le jury d'admission est élu aux deux tiers par le biais d'un suffrage universel[905] et, en 1870, c'est l'entièreté du jury qui est nommé au moyen de cette méthode.

Cette politique subit un tournant radical dans la première décennie de la Troisième République qui se tourne vers une nouvelle ligne plus conservatrice. Avec à la tête de son gouvernement un Adolphe Thiers qui cultive sa gestion autour de la rhétorique d'un retour à l'ordre, la politique de la jeune République se fait ressentir dès la tenue de son premier Salon, en 1872. Cette année-là, le règlement limite le nombre de toiles acceptées et il réserve l'éligibilité au poste de membre du jury aux seuls académiciens et artistes récompensés lors des précédents salons. La conséquence directe de cette réforme est une sévérité dans le jugement de l'accès des œuvres à l'exposition qui apparait d'autant plus intense, qu'elle peut être mise en regard avec le laxisme de la fin de l'Empire. Cette sévérité engage les artistes à multiplier les protestations, notamment sous forme de pétitions signées[906]. Les contestations ci-observées sont réitérées l'année suivante, répondant alors à une nouvelle vague de refus. Marsal propose alors au Salon une scène de genre convenue, *Le Cabaret*, qui, à l'étonnement de son ancien camarade Delacroix, voit son entrée au Salon officiel refusée par le jury[907]. Le témoignage de Delacroix permet ainsi de comprendre que, si la composition de Marsal est refusée, ce n'est pas tant à cause de sa facture qu'à cause de la sévérité d'un jury obligé de composer, entre autres, avec le manque d'espace d'exposition[908]. Delacroix emploie une véritable énergie à tenter de

[904] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, 226p.
[905] Les votants étant les artistes ayant exposé au moins une fois au Salon, *Ibid.*, p.42.
[906] *Ibid*.
[907] « (…) malheureusement le jury/ a été cette année d'une sévérité si/ ridicule que tu n'as pas été admis (…). », DHE-11.
[908] « Fleury s'est retranché derrière le/ manque de place (…) », *Ibid*. Ce manque d'espace est dû notamment à l'encombrement d'une aile du Palais de l'Industrie par le nouveau musée de la copie, voulu et mis en place par Charles Blanc, MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p.46.

rassurer son ami sur la qualité de sa toile et précise même que l'œuvre de Marsal a, dans un premier temps, été acceptée à l'exposition, avant de se voir retirer son entrée, faute de place[909].

La correspondance avec Delacroix permet également à Marsal de saisir le climat d'insatisfaction qui règne alors dans le milieu artistique. C'est ce climat qui mène finalement à l'organisation d'un Salon des refusés qui peut accueillir les œuvres des artistes n'ayant pu convaincre le jury du Salon officiel[910]. La réactivité et les bons conseils de Delacroix permettent ici à Marsal d'être rapidement informé de la tenue de cette exposition[911]. Les démarches personnelles de Delacroix auprès des directeurs de cette exposition lui donnent également la licence d'informer son ami de la nécessité d'agir avec urgence, si ce dernier souhaite y participer[912]. Marsal se voit même offrir par le peintre la prise en charge des démarches nécessaires au transfert de son tableau, d'une exposition à l'autre. Il n'en coûte ainsi à Marsal qu'une dépêche pour que l'œuvre puisse accéder à cette exposition grâce aux bons services de Delacroix[913]. *Le Cabaret* apparaît finalement dans le livret d'exposition du Salon des refusés de 1873.

Cette anecdote nous permet d'observer combien la présence à la capitale d'un ami qui gère les soucis matériels de l'exposition est importante pour Marsal. En effet, l'éloignement géographique peut être considéré, à bien des égards, comme un préjudice pour un peintre provincial souhaitant exposer au Salon. Les questionnements autour de la logistique et du transport des œuvres pèsent dans ce désavantage. Pour commencer, ce transport représente pour les artistes un coût, puisque les œuvres doivent être mises en caisse par une société d'emballage et expédiées par des compagnies de chemin de fer, qui facturent plusieurs qualités de services en fonction du type d'envoi demandé[914]. Une fois arrivé en gare, l'œuvre peut également nécessiter un camionnage jusqu'à sa destination finale, ce dernier accroissant la charge financière pour les artistes[915].

---

[909] « Et maintenant, je termine avec/ une ~~bonne~~ nouvelle consolante pour toi/ c'est que ton tableau n'avait pas été/ refusé tout d'abord, ce n'est que devant/ l'espace restreint qu'il a fallu renoncer/ à le recevoir. », DHE-11.
[910] LOBSTEIN Dominique, « Les arts à Paris en 1873 – Avant la tempête », *Au service du droit international, Les 150 ans de l'Association de droit international*, Éditions Panthéon-Assas, 2023, p. 20.
[911] « (…) aussi une société/ qui me parait avoir toutes les/ Chances de réussite s'est-elle/ constituée immédiatement, et a-t-elle/ récupéré une exposition dite des/ œuvres non classées à l'exposition/ officielles et un bon nombre des/ notabilités qui ont été refusés vont/ se trouver. », DHE-11.
[912] « (…) seulement d'après/ les renseignement que j'ai pris auprès des/ directeurs, il faut te hâter. », *Ibid*.
[913] « (…) voici donc/ ce que j'ai résolu. si tu accepte./ envoie-moi une dépêche parce que le/ 14, est le dernier jour de la réception/ de l'exposition.- Emile m'a chargé de/ faire exposer là aussi son tableau. », *Ibid*.
[914] Ces tarifs sont fixés en fonction de la taille et du poids de la caisse envoyée, mais des suppléments peuvent être ajoutés si la caisse doit voyager par exemple en grande vitesse.
[915] Le peintre Sylvestre décrit ces étapes à Marsal pour le renvoi d'une de ses œuvres depuis Montpellier, jusqu'à son adresse biterroise, « Tu serais bien aimable de/ voir aujourd'hui même un emballeur/ de grosses marchandises et de lui/ donner des ordres pour la caisse du/ cadre. (…) Je te prie de ne pas débourser/ un sou pour cette affaire./ Donne mon adresse à l'emballeur/ pour le chemin de fer. on paiera/ à Béziers. le camionage aussi (…). », SJN-1.

Au-delà des frais, effectuer des opérations à distance s'avère parfois hasardeux. Ainsi, est-il nécessaire pour les peintres d'être précisément informés des dates de réception des œuvres pour la soumission au jury, afin que leur proposition n'arrive ni trop tôt, ni trop tard. Un délai supplémentaire doit également être envisagé, afin que la couche picturale soit entièrement sèche, dans la mesure où les toiles les plus encombrantes voyagent enroulées sur cylindre, afin d'éviter qu'elles ne s'abîment durant le voyage[916]. Delacroix permet de nouveau à Marsal de simplifier ses démarches, en proposant à son ami d'envoyer son œuvre directement à son atelier, afin qu'il puisse la réceptionner et se charger de la porter à l'exposition[917]. La réception de l'œuvre dans les mains d'une personne de confiance permet non seulement à Marsal d'avoir la confirmation de l'arrivée de son œuvre à bonne destination, mais également d'être notifié sur son intégrité, dans la mesure où le transport pourrait l'avoir accidentée. Enfin, les questionnements logistiques surviennent également à la fin de l'exposition de l'œuvre, pour la récupérer après son décrochage. Deux possibilités s'offrent alors à l'artiste. La première est de renvoyer l'œuvre à Montpellier et de payer ainsi le voyage retour. La seconde est de la proposer à la vente chez un marchand parisien.

La correspondance de Marsal laisse apercevoir le fait que, bien souvent, la seconde solution est celle qui est priorisée par le peintre. C'est de cette manière que s'entend la grande déception exprimée par l'épouse de Marsal quand ce dernier lui annonce son incapacité à trouver un acheteur pour sa toile *La Cigale*, exposée en 1880[918]. La tâche d'interagir avec les marchands rend l'intermission d'une personne présente sur place absolument nécessaire. En 1873, c'est Delacroix qui se charge de porter la toile de Marsal chez un marchand[919]. Ainsi, au cours de l'année 1873, la présence de Delacroix à Paris et son zèle à épauler son ancien camarade, préviennent Marsal d'un perte financière sèche. Marsal fait régulièrement appel à des connaissances parisiennes pour l'aider dans ces tâches logistiques, dans le contexte desquelles la correspondance laisse apparaître l'identité d'un M. Chabord[920], mais aussi du

[916] « (…) la toile tu la feras/ rouler autour du cilindre qui est/ mis de coté à la Préfecture. », SJN-1.
[917] « (…) je me hâte aussi de te dire que/ tu peux envoyer ton tableau/ cher Garnier Rue Carnot 6 Bis/ je me chargerai de le réceptionner. », l'adresse fournie ici est celle de l'atelier que Delacroix partage alors avec un ami, le peintre Jules Garnier, DHE-10.
[918] « Je te parle dans ma précéde/ nte lettre de tacher de vendre ton/ tableau ; mais je vois d'après ce que/ tu me dit qu'il et destinée à reve/ nir parmi nous enfin [il faut] ce resigner/ et lui faire bon accueil que dans/ avoir un mauvais résultat. », F-5.
[919] « Ton tableau est parti, après/ l'exposition, je l'ai Porté à l'adresse/ que tu m'indiquais. et j'ai trouvé/ ton adresse à Montpellier, si on/ avait des offres, c'est à toi qu'on/ les ferait. », DHE-12.
[920] D'après la correspondance avec Alexandre Courtines, « J'arrive à l'instant de chez/ M. Chabord, qui m'a dit avoir été/ vernir le tableau hier, car ce n'est qu'hier/ qu'il a eu connaissance de sa réception ;/ il m'a dit avoir reçu votre correspondance/ seulement il n'a pas pu y répondre de suite/ car il n'en savait rien lui-même quand à/ changer le titre du tableau ~~et~~ la dépêche/ est arrivée en retard car tout était [illis.]/ à ce moment-là mais cela n'y fait rien/ puisqu'il est reçu », CoA-1.

peintre Henri Sijas[921].Cependant, Marsal fait également appel à d'anciens élèves, montés achever leurs études à Paris, afin d'effectuer des charges similaires. La correspondance avec Pierre Chauvain (…-1890), en propose un exemple. Dans cette dernière, il est notamment question de mettre l'œuvre proposée au Palais de l'Industrie en 1888, *Les Etrennes*, en vente chez un marchand traitant avec une clientèle américaine[922]. Un article de *La Vie Montpelliéraine* vient, plus tard, confirmer l'achat des *Etrennes* par un collectionneur américain[923]. C'est surement par le même procédé, que l'œuvre proposée par le peintre au Salon de 1889 et qui s'y voit refusée, se retrouve actuellement sur le continent américain (Fig.161)[924]. Les services que rend avec enthousiasme Chauvain, peuvent trouver une part de rétribution. Ce dernier point se trouve exemplifié dans le fait que Marsal laisse son jeune élève retirer, en usurpant son nom, sa carte d'exposant au Salon. Muni de la carte d'exposant de Marsal[925], Chauvain peut donc assister au vernissage de l'exposition, avant le reste de ses camarades de l'Ecole[926].

Exposer au Salon de Paris propose donc, pour un peintre provincial éloigné, une série de problématiques à résoudre. Au travers de ces problématiques, se dessine un certain risque, puisque l'envoi de l'œuvre représente un coût qui peut se trouver justifié dans le cas où l'œuvre se voit acceptée à l'exposition, mais qui représente une perte sèche, en cas de refus. Néanmoins certaines expositions de province peuvent se présenter comme un moyen efficace d'éviter ces pertes sans profit, au travers des offres de défraiement qu'elles mettent à la disposition des artistes exposants. De ce fait, en faisant accéder son œuvre désavouée à une exposition provinciale, l'artiste peut espérer voir le voyage retour de la caisse défrayé par le comité de

[921] « Cher Monsieur/ Votre tableau est/ reçu. Je l'ai fait/ venir par votre correspondant/ qui ne s'en était pas occupé. », SH-1.
[922] « J'ai trouvé votre dépêche hier soir/ en entrant à la maison ; j'arrivai/ de chez le marchand de tableau. Je n'ai/ pas pu en tirer plus de 250F (…)./ Je suis allé deux/ fois chez lui, une fois pour lui dire vos conditions/ la seconde fois pour qu'il fasse retirer le tableau/ au Palais de l'Industrie, il n'a pas voulu/ en me disant que c'était trop de travail et/ qu'on lui porte le tableau chez lui c'est ce/ que j'ai fait hier. », ChaP-6.
[923] « (…) ses *Etrennes* ont été acquises par un amateur américain. », « DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.
[924] Il est possible que le peintre, déçu de n'avoir pu exposer l'œuvre, se soit chargé de la mettre en vente directement, afin d'éviter un surcoût. Il nous faut cependant noter que cette œuvre est destinée, en amont de son refus, à être exposée au musée Fabre à son retour, et que l'article mentionnant toutes ces informations induit également qu'il s'agit là du double portrait d'un collectionneur et de son épouse, ce qui laisse penser que cette œuvre ait pu en réalité être une commande et qu'elle ne se retrouve donc que plus tard sur le marché. Notons cependant que nous n'avons pas trouvé d'article postérieur mentionnant une exposition du tableau au musée Fabre, « Un de nos plus jeunes et des plus intelligents artistes de Montpellier, M. Marsal, vient d'envoyer au Salon de Paris un tableau qui nous a causé la plus vive et la plus agréable surprise. (…) Mais si à ces qualités picturales nous ajoutons une ressemblance parfaite dans les têtes et les attitudes des personnages qui en sont la scène (…). P.S.– Nous apprenons avec plaisir que ce tableau, à son retour de Paris, sera exposé au musée Fabre. », « Chronique d'art », *Le Messager du Midi*, 17 mars 1889, p.4.
[925] Cette carte est délivrée aux artistes ayant été acceptés au Salon.
[926] « Il parait que pour retirer/ votre carte d'exposant il me/ faut la lettre vous annonçant/ votre réception au salon. Je/ vous prierai donc de me la faire/ parvenir dans le plus bref délai/ car je tiendrais à voir le/ vernissage au salon. Je me/ permettrai de faire un faux/ avec votre signature pour/ tâcher d'avoir cette carte. », ChaP-1.

l'exposition. Ainsi, proposer son œuvre à une exposition de province peut servir à soulager les finances d'un provincial exposant au Salon[927]. En dépit de tous les tracas, Marsal expose de manière répétée au Salon parisien au cours des décennies 1870 et 1880, pendant lesquelles nous pouvons compter onze participations. Cette pugnacité s'explique par le fait que l'exposition nationale présente des avantages qui ne trouvent pas leur pareil en province. Nous avons évoqué plus haut l'aura du Salon, qui permet de toucher, au-delà même du simple public parisien, un public international. Ce contact s'opère, en premier, au travers de l'audience directe des expositions. Il s'établit également par le moyen de l'intermission du marché. En effet, en proposant ses œuvres aux marchands parisiens, Marsal s'ouvre une voie vers nouvelle clientèle. Il y a ici cependant une complexité qu'il nous faut observer, puisque le fait de déléguer la vente des toiles à un marchand peut également signifier une perte de contact avec la clientèle, en fonction des méthodes de vente du marchand en question. Ainsi, le témoignage de Chauvain sur les pratiques de vente du marchand choisi par Marsal pour assurer la prise en charge de sa toile, nous informe sur les relations distendues à la fois avec la clientèle mais aussi avec le marchand, qui sont pratiquées par l'enseigne[928].

Il faut également tempérer l'argument de la visibilité auprès des visiteurs du Salon, car celle-ci est dépendante de nombreux facteurs et qu'elle peut ainsi se trouver facilement entravée. Si les Salons du début de la République réservent un accès limité aux exposants, cette tendance ne dure pas. En effet, la politique du Salon répond à la politique gouvernementale et détend peu à peu la rigueur de son règlement et cela dès 1873[929]. En dépit des convictions artistiques du président Mac-Mahon qui se rapprochent de celles de l'Académie et qui voudraient limiter les entrées au Salon, le nombre d'exposants ne cesse de s'y étendre[930]. Cette croissance n'est pas seulement effective sur le nombre d'exposants, car elle touche aussi le nombre de visiteurs. Cette dernière notion devient particulièrement saillante dans la seconde moitié de la décennie 1870, quand les républicains reprennent aux légitimistes les chambres

[927] C'est la méthode que Delacroix suggère à Marsal d'appliquer lors du refus qu'il doit essuyer en 1891, « Dans tous les cas, si/ tu étais également refusé, je/ t'engagerai à envoyer ton/ tableau à une Exposition de/ Province, par exemple à/ Strasbourg, ou tu aurais/ peut-être le retour payé/ jusqu'à Montpellier », DHE-17.
[928] Ce que Chauvain décrit est une méthode qui consiste à acquérir des œuvres d'artistes français au prix le plus réduit possible, afin de les exporter lui-même en Amérique et de traiter avec la clientèle sur place, comme en témoignent les considérations du marchand autour de la réduction des prix de douane. Le peu de déférence avec lequel le marchand traite le jeune Chauvain au cours de sa mission laisse à penser que celui-ci ne semble pas non plus s'attacher à tisser des liens de proximité avec les artistes avec lesquels il traite, « Une preuve de plus de la rapacité du/ marchand de tableau, il m'a fait faire un/ reçu de 100F pour le tableau et de 40 F pour/ le cadre de manière à avoir moins de frais / de douane à payer à l'entrée en Amérique. », ChaP-6.
[929] LOBSTEIN Dominique, « Les arts à Paris en 1873 – Avant la tempête », *Au service du droit international, Les 150 ans de l'Association de droit international*, Éditions Panthéon-Assas, 2023, p. 20.
[930] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p.46.

parlementaires, dans la mesure où le Salon doit désormais justifier son républicanisme. Dans cette idée, il est nécessaire au gouvernement d'appliquer les idéaux démocratiques au déroulement du Salon. C'est dans ce contexte qu'a lieu la réforme initiée par Edmond Turquet, sous-secrétaire d'Etat à l'Instruction publique et aux Beaux-Arts[931]. L'Etat montre ici qu'il a conscience du fait que la multiplication des œuvres au Salon représente une menace pour l'attrait de l'exposition, sur les cimaises de laquelle les toiles se présentent au touche à touche et se perdent dans un océan de propositions. De son côté, l'Académie a également conscience de cette problématique et ses membres, qui composent la majorité du jury, n'hésitent pas à s'en servir pour protester contre la réforme[932].

Pour un exposant au Salon, ces conditions ont donc une conséquence majeure, car elles réduisent la visibilité des œuvres à titre individuel. En effet, dans un tel contexte, la problématique du placement de l'œuvre prend une dimension capitale. Le positionnement de l'œuvre peut déterminer ses chances à être remarquée ou non du public ou de la critique. L'importance du placement se trouve traduite dans la correspondance de Marsal dans la mesure où lorsqu'il est question pour un de ses confrère de commenter une toile que l'artiste propose au Salon, ce sujet se trouve évoqué de manière systématique[933]. Cette problématique s'impose d'ailleurs comme une conversation tellement incisive, qu'elle attire largement l'attention de la presse. En effet, le contentieux que peut animer cette affaire est particulièrement propice à la rédaction d'un article, car il permet de défendre des peintres dont le talent justifie leur présence au Salon, mais qui ont eu la malchance de s'y trouver hors d'atteinte. Pour les journalistes, le placement offre donc un moyen de traiter de manière polémique l'encensement d'une figure artistique.

---

[931] L'un des principes de cette réforme, propose une réorganisation du classement des œuvres au Salon, qui ne doivent plus être arrangées suivant l'ordre alphabétique des noms de leurs auteurs, mais par sections thématiques, *Ibid.*, p.74.

[932] Cette protestation se manifeste notamment en faisant accepter plus 7000 œuvres à l'exposition de 1880. La conséquence en est que les organisateurs sont obligés d'aménager une galerie en urgence, afin de présenter, de la manière la plus organisée possible, l'intégralité des œuvres acceptées, *Ibid.*, p.74-76.

[933] Citons par exemple la correspondance avec Delacroix : « mes/ effets de couleur et de clair obscur, qui/ n'ont pu être apprécié à cause de la/ place épouvantable qu'on m'a donnée/ au salon. (…) En/ revanche je suis placé, à l'Exposition, s/ comme un prince, presque sur la cimaise », DHE-ND-2 ; « (…) ton tableau est très/ bien exposé sur la cimaise. », DHE-ND-1 ; ou encore elle avec Charles Matet, « Tu me diras comment est/ placé mon tableau, à quelle/ hauteur. Le voisinage dans/ lequel il se trouve et l'effet/ qu'il produit. Enfin tout/ ce qui me causerait tant de/ joie si j'apprenais qu'il/ est placé favorablement. », MC-4 ; ou encore celle avec Sijas, « Sans être mal placé, vous/ pourriez l'être mieux. », HS-2 ; la correspondance avec l'un de ses anciens élèves, « Recevez Monsieur Marsal/ en même temps toutes mes félicitations/ de vôtre beau tableau (au Salon)./ la Cigale : j'ai eu de la peine à le/ trouver, voici pourquoi, il me semble/ malheureusement placé. Il est au/ dessus de la porte 29. », JM-1 ; ou enfin, celle avec Chauvain, « Vous n'avez pas/ en cette année encore cher ami, la Chance/ d'être placé sur la cimaise et la tête doit/ vous tourner car vous êtes ce qu'il y a de/ plus élevé et de plus [illis.]. Oui on vous/ a placé dans un coin et je ne l'ai découvert/ qu'à la fin de la journée après de nombreuses/ recherches. », ChaP-5.

Cet effet s'observe à l'analyse de l'article proposé par Charles Ponsonnailhe qui écrit, dans les colonnes de *L'Artiste*, quelques lignes dédiées à l'œuvre exposée par Marsal et qui sont reprises dans la presse Montpelliéraine[934]. Ponsonnailhe va ainsi au-delà du compliment envers son ami et instaure une trame narrative conspirationniste, qui voudrait dénoncer la discrimination dont serait victime Marsal à cause de son identité méridionale[935]. C'est un argument repris dans la correspondance de Marsal avec son ancien élève Mathieu Jansperre, qui voit dans le placement incommode de *La Cigale* l'un des rouages d'une pratique défavorisant les peintres provinciaux de manière générale[936]. Si les débats politiques nationaux trouvent leur résonnance au Salon, les problématiques politiques locales peuvent également s'y trouver représentées. Pour Marsal, l'article de Ponsonnailhe représente un bénéfice important, car il permet d'attirer une attention bienveillante de la part du public parisien sur son œuvre. Cet exemple nous démontre comment la presse et le Salon s'entremêlent pour favoriser la stratégie de visibilité des peintres. En effet, exposer au Salon peut permettre à un peintre d'attirer l'œil des chroniqueurs qui fréquentent ses galeries, mais un article de critique peut aussi permettre d'attirer les regards vers une œuvre défavorisée par son placement. A cet égard, la solidarité méridionale se voit mise à l'œuvre, comme l'indique une lettre de Ponsonnailhe, puisque c'est à ce titre qu'il tient à faire paraître dans la presse parisienne des articles répétés sur les peintres de sa région natale. Il assure même à Marsal, lui faire une critique favorable lors de son prochain envoi au Salon, au nom de cette sympathie[937]. Cette posture lui bénéficie aussi, car son point de vue méridional est explicitement mis en avant et réclamé par la rédaction de *L'Artiste*. Ainsi, lui est-il demandé de rédiger une chronique pour cette gazette, depuis ce point de vue d'homme du Sud[938]. L'intention derrière cette rubrique est d'ailleurs capitale, prenant en considération le fait que l'occurrence citée ici est l'unique exemple que notre étude ait pu relever, d'un article publié dans la presse parisienne couvrant une toile exposée par Marsal au Salon. Si Marsal jouit d'une grande couverture dans la presse locale, celui-ci peine à trouver

[934] PONSONNAILHE Charles, « Un portrait de Marsal », *Le Messager du Midi*, 21 novembre 1885, p.2.
[935] « Voici accroché bien haut, à un cinquième étage, près des cieux, peut-être à cause de sa qualité de poète, un visage de connaissance, le gai félibre Louis Roumieux. Ce portrait, frappant de vérité, peint avec beaucoup de correction et d'élégance, est l'un des meilleurs de l'année. Il n'a qu'un seul tort, celui d'être signé du nom d'un peintre méridional, consciencieux autant que modeste. », *Ibid.*, p.3.
[936] « (…) vôtre beau tableau (au Salon)./ la Cigale : (…), il me semble/ malheureusement placé. (…) il y a là quelque chose de défectueux/ pour les Artistes de Province (…). », JM-1.
[937] « Mais j'ai conservé/ au cœur l'amour du clocher natal,/ et une vive sympathie pour certains de/ mes compatriotes, vous notamment, artiste/ consciencieux, si méritant et si oublié./ le souvenir affectueux, je vous le témoignerai/ publiquement dès le Salon Prochain (…) », Le présent extrait est issu d'une lettre conservée dans une collection privée.
[938] « (…) (il m'a prié de lui rédiger une petite/ revue de l'Exposition de Peinture, au/ Point de vue Méridional) soit dans l'/ Artiste lui-même. », *Ibid.*

une place même minime dans la presse parisienne. Ainsi, les soutiens que Marsal possède dans le monde de la presse ne peuvent, dans le contexte d'une étude sur le Salon, être négligés, dans la mesure où une campagne de presse peut également influer sur l'accession même d'une œuvre au Salon, comme le suggère la correspondance de Marsal avec son cousin Eugène Lami[939].

Cependant, la presse n'est pas le seul outil à la disposition des peintres qui puisse favoriser l'attention portée à leurs toiles. En effet, il leur est possible de faire proposition d'œuvres dont le format plus large permet une meilleure visibilité en cas de placement délétère. Cette stratégie rencontre néanmoins un nombre important de désavantages pour les artistes. D'une part, la conception matérielle de ces œuvres suppose des coûts plus élevés puisqu'elle induit d'utiliser une toile plus vaste, une quantité de peinture plus imposante, un châssis plus grand. A ces surcoûts, viennent s'ajouter, pour les peintres provinciaux, ceux du transport qui sont proportionnels à la taille des marchandises. A ces investissements financiers, ajoutons l'investissement de temps qui augmente également avec la taille de la toile. D'autre part, les proportions trop généreuses d'une œuvre, peuvent lui porter préjudice au moment de son accession à un Salon, qui peine à trouver l'espace nécessaire à la présentation des œuvres validées par son jury[940]. Marsal ne peut ignorer cette notion ayant, selon son ami Delacroix, déjà été victime du manque de place au Salon en 1873[941]. Ainsi, peut-on comprendre la frigidité de Marsal à l'égard des grands formats, celui-ci allant même jusqu'à reprocher à Delacroix son entêtement à en user[942]. L'argument que lui oppose Marsal est celui qui touche à la vente de l'œuvre. En effet, la clientèle intéressée par ces compositions encombrantes se trouve réduite. Les achats de telle ampleur concernent essentiellement les institutions publiques, comme le rappelle avec lucidité Delacroix[943]. Peut-être les arguments de Delacroix ont-ils finit par avoir raison de son ami, ou bien peut-être ce dernier se sentait-il la nécessité de tenter un coup d'éclat au moment où son poste de professeur à l'Ecole municipale était contesté, toujours est-il que, quatre années après avoir exprimé ses doutes concernant le grand format à son ami, Marsal propose au Salon une toile d'un mètre quatre-vingt par deux mètres cinquante, intitulée *La*

[939] Son cousin lui promet son admission au prochain Salon et semble suggérer son soutien à cet effet, en utilisant son levier d'action dans la presse, « Les dimensions de votre/ local vont vous rendre très difficile pour l'admission/ mais vous pouvez être assuré d'avance que vous/ serez admis ; envoyez moi quelque chose de bon/ et je vous promets de faire citer votre nom dans/ les journaux. », LE-1.
[940] C'est une notion que nous trouvons également suggérée dans l'échange avec Lami, « Les dimensions de votre/ local vont vous rendre très difficile pour l'admission (…). », *Ibid*.
[941] DHE-11.
[942]« Mon Cher Edouard, toi qui me/ critiquais la grande dimension de/ mon tableau de l'année dernière ? », DHE-13.
[943] « (…) il est/ évident que ces toiles ne doivent/ être achetées que par des Musées. », *Ibid*.

Cigale. Si la toile est acceptée au Salon[944], le peintre n'est en revanche pas capable d'en assurer la vente à la capitale et se voit obligé de rentrer avec, au désespoir de son épouse[945].

Ainsi, pour un peintre, particulièrement pour un peintre de province, proposer au Salon une toile si onéreuse sans avoir la certitude de se voir accéder à l'exposition, représente un pari risqué. Il existe cependant des moyens pour les artistes de s'assurer avec plus de certitudes leur entrée au Salon. La volonté politique conduite par les républicains de vouloir insuffler au fonctionnement du Salon des idéaux démocratique vient à nouveau trouve sa place dans ce contexte. La réforme de Turquet propose également d'élargir le nombre des électeurs du jury, en incluant les peintres ayant exposé au moins trois fois au Salon[946]. Cette réforme concerne directement Marsal, puisque répondant à cette dernière désignation, il fait partie du corps électoral pour la première fois de sa carrière. Encore faut-il être sociétaire de la nouvelle Société des artistes français[947], à laquelle nous savons que Marsal cotise en 1888[948]. En revanche, il est possible que le peintre ait cessé de cotiser à l'association par la suite, car, en 1899, une correspondance avec Delacroix nous apprend que le peintre a perdu ses droits sur la société[949].

Cet évènement peut être l'indice d'un éloignement de Marsal vis-à-vis du Salon, puisque nous ne retrouvons, dans la décennie 1890, que deux mentions d'envoi au Salon, toutes deux refusées en 1891 et 1894. Le peintre sort alors de deux décennies durant lesquelles ses envois au Salon sont très réguliers. Marsal propose néanmoins deux œuvres à une exposition parisienne, en 1899, dont une est acceptée. Ces œuvres n'ont pas été exécutées spécialement pour l'exposition dont il est question ici. La scène historique qui y est acceptée est d'ailleurs déjà proposée lors d'un concours toulousain[950]. Cet envoi soudain a peut-être été provoqué par la requête, non moins soudaine, de Delacroix. Cette année-là, le peintre cambrésien décide de tenter de se faire élire parmi les membres du jury du Salon[951]. A cette occasion, il fait appel à la

---

[944] La correspondance avec Lami évoquée précédemment laisse penser que Marsal ait au moins envisagé envoyer à nouveau un grand format l'année suivante. Nous ne savons pas si cet envoi a été confirmé, mais si c'est le cas, cette œuvre n'a en tout cas pas été acceptée au Salon, n'apparaissant pas dans les livrets d'exposition.

[945] « Je te parle dans ma précéde/ nte lettre de tacher de vendre ton/ tableau ; mais je vois d'après ce que/ tu me dit qu'il et destinée à reve/ nir parmi nous enfin [il faut] ce resigner/ et lui faire bon accueil que dans/ avoir un mauvais résultat. », F-5.

[946] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p.74.

[947] Cette cotisation est d'autant plus nécessaire, qu'à partir de 1881 le Salon perd la tutelle de l'Etat, il est donc géré entièrement par la Société des artistes français qui doit financer l'exposition avec sa trésorerie, *Ibid.*, p.81.

[948] La correspondance avec Chavain fait état de ce paiement, « Lundi matin j'irai au Palais de/ l'industrie porter 12 F à la société des artistes/ français je vous en enverrai le reçu dans ma/ prochaine lettre. », ChaP-5.

[949] « (…) tu as exposé plus de 5 fois,/ donc, tu es électeur, quoique/ ne faisant plus partie de la/ S^{té} (jusqu'à nouvel ordre, j'ai/ commencé les démarches (…). », DHE-22.

[950] « (…) il y avait/ eu erreur dans l'énumération/ des sujets, c'est le concours/ pour Toulouse qui a été/ admis et le portrait de/ jeune fille qui a été/ refusé ! », DHE-24.

[951]« Il s'agit/ de l'Election du jury du salon,(…)/ tu as exposé plus de 5 fois,/ donc, tu es électeur, (…)/ je t'invite donc à ne pas/ t'abstenir, (…)./ Si tu peux voir M./ Michel et les quelques artistes/ de la région ou de la ville de/

vieille amitié de Marsal, et lui demande de voter en sa faveur. Il élargit sa requête en lui suggérant d'interférer en sa faveur auprès des artistes locaux susceptibles de voter. Si Delacroix peut compter sur l'amitié qu'il inspire à Marsal pour formuler une telle demande, il ne manque pas d'ajouter un autre argument destiné à agrémenter sa candidature. En effet, Delacroix précise qu'en cas d'élection, il aurait une attention particulière à la défense des intérêts de Marsal et des artistes sur lesquels ce dernier attirerait son attention[952]. La proposition de Delacroix nous laisse entrevoir combien pour un artiste, connaître l'un des membres du jury du Salon peut se révéler capital dans l'optique d'une accession à l'exposition.

Marsal a conscience de ce point, dans la mesure où il a pu lui-même bénéficier de telles pratiques. En effet, lors de l'exposition de 1891, Léon Couturier (1842-1935) aurait appuyé l'envoi de Marsal afin de lui permettre d'y être exposé[953]. Ces arrangements concernent également d'autres facteurs que la seule entrée au Salon. Nous en trouvons un exemple dans la correspondance avec Chauvain qui, devant le constat du placement désavantageux de l'œuvre de Marsal au Salon, suggère à son maître de faire jouer ses connaissances, afin de corriger ce désagrément[954]. C'est un moyen que Marsal a d'ailleurs déjà mis en œuvre, puisque nous retrouvons le témoignage d'une telle demande dans la réponse de Benjamin Constant, qui lui assure son soutien lors du remaniement, pour espérer voir son œuvre descendre vers la cimaise[955]. La présence parmi les membres du jury du Salon de fréquentations peut donc optimiser les chances de l'artiste de se voir y accéder et de s'y trouver remarqué. En ce sens, cultiver son réseau de connaissances apparaît donc comme une nécessité pour les artistes et favoriser l'accession de ses amis à des postes à responsabilité, répond d'un véritable esprit de stratégie. Delacroix suggère d'ailleurs à Marsal de profiter de cet avantage en l'incitant à voter pour lui, mais aussi pour des candidats fréquentant l'entourage du peintre montpelliérain et qui pourraient donc lui garantir un accès au jury, en cas de besoin[956].

Montpellier qui, ayant 5 salon,/ ont droit de vote, tu me/ rendras un fameux service,/ parce que j'arriverai peut-être/ à dix voix près. (invites les à/ voter pour moi) (…). », DHE-22.

[952] « (…) tu penses que si j'étais/ nommé, je serais heureux de/ m'occuper de tes intérêts et de/ ceux que tu me recommanderais. », *Ibid*.

[953] « (…) j'ai reçu Edouard hier une lettre/ de Couturier qui faisait partie/ du jury du champ de Mars, il/ me dit que malgré ses efforts,/ il n'a pu faire passer ton tableau. », DHE-18.

[954] « Le seul remède qu'il y aurait à çà, ~~c'est~~/ ce serait d'avoir des amis et de leur écrire/ au moment opportun ; de cette manière/ vous descendriez un peu plus vers la cimaise (…). », ChaP-5.

[955] « Si je ne me trompes/ dans ta dernière lettre tu/ me demandais une nouvelle/ place pour ton portrait./ Je ferai mon possible pour/ te satisfaire mais n'y compte/ pas trop car au remaniement/ on ne remanie que fort peu (…). », CoB-2.

[956] « (…) je t'engage à ne pas voter/ pour beaucoup de noms, prends/ ceux que tu connais et que tu/ aimes (…). », DHE-22.

Delacroix n'est finalement élu membre du jury qu'en qualité de membre supplémentaire, une position qu'il estime dégradée et qu'il impute à une tricherie au cours des élections[957]. Cette occurrence montre la manière dont la démocratisation des institutions encadrant le Salon n'évacue pas les problématiques de clientélisme dans la composition du jury. La tenue de telles campagnes tend à ostraciser un peu plus la position des peintres provinciaux, qui ne bénéficient pas des mêmes opportunités de rencontre que les peintres résidents dans la capitale. C'est d'ailleurs le constat proposé par Ponsonnhaille dans son article sur le mauvais placement de la toile de Marsal et dans lequel l'auteur met en accusation les intrigues qui se déroulent en arrière-plan du Salon. Selon lui, c'est parce que Marsal ne participe pas à ces manigances, que ce dernier ne peut bénéficier de l'avantage d'un placement agréable, en dépit de l'intérêt véritable de sa proposition artistique[958].

Si les avantages décrits ici sont propices à la couverture périodique et à la polémique, le bénéfice pour un peintre d'habiter à Paris se fait également de manière plus diffuse. En effet, le sculpteur Jean-Antoine Injalbert décrit à Marsal un bain culturel parisien qui se différencie par ses goûts et ses aspirations de ce qu'il peut trouver dans le Sud[959]. En ce sens, il s'accorde avec Delacroix qui s'agace de voir Marsal annuler sa visite à Paris en 1898, insistant sur l'utilité de se tenir au courant du bouillonnement parisien qu'il ne peut voir qu'il ne peut expérimenter à distance[960]. De la même manière, Chauvain enjoint Marsal à venir visiter la capitale, pour favoriser son sentiment d'émulation[961]. L'exposition d'une œuvre au Salon devient alors pour Marsal un motif de voyage jusqu'à la capitale. Ce motif est d'autant plus prégnant, qu'il peut permettre de voyager à moindre coût, en obtenant des rabais auprès des compagnies de chemin

[957] « Ma nomination au jury/ en qualité de supplémentaire/ ne me donne malheureusement/ pas encore voix au chapitre./ On m'écoutera avec plus de/ déférence, mais je ne pourrais/ m'imposer./ Il y a eu des tricheries/ pires que la politique,/ à l'occasion de nos Elections, on/ a fait voter des morts, ou des/ absents de France. », DHE-25.
[958] « M. Edouard Marsal, son auteur, habite Montpellier, (…) ne suit pas sa toile au Salon sa toile, n'intrigue pas ; aussi relègue-t-on son œuvre hors d'aspect, tandis que des *hors concours* déposent des médiocrités au long de la cimaise. », PONSONNAILHE Charles, « Un portrait de Marsal », *Le Messager du Midi*, 21 novembre 1885, p.2.
[959] « Certes on n'invente/ pas plus ici qu'ailleurs/ et les cerveaux ne sont pas/ mieux constitués ! mais il/ y a le milieu : l'entrainement/ le contact journalier des/ tendances, des aspirations ;/ autant des choses qui si elles/ ne sont pas suivies couramment/ –on perd le nord, et bientôt/ a 10 ans 15 ans d'intervalle/ deux êtres faisant le même art/ séparés, ne parlent plus du/ tout la même langue. », IJA-1.
[960] « Est-ce que quelque chose est/ venu au dernier moment empêcher/ ce voyage qui était une bonne/ chose en ce qu'il remettait,/ au point de vue du Salon, au/ courant du mouvement, dont/ tu ne peux avoir d'idée là bas. », DHE-21.
[961] « (…) ne faite pas comme l'année dernière, il fait bon de venir à la capitale de temps en temps, ça fouette le sang, donne de l'émulation (…). », ChaP-2.

de fer[962]. Nous savons que Marsal profite régulièrement de la tenue du Salon pour se rendre en visite à la capitale[963].

En dépit de ces visites nombreuses, les peintres parisiens gardent l'avantage de la régularité de la confrontation avec les goûts du public parisien et des acteurs du monde de l'art. Delacroix, par exemple, a le bénéfice de recevoir une visite de son ancien maître Cabanel dans son atelier qui lui indique alors directement des corrections à apporter à son envoi pour le Salon[964]. Ce que les sources laissent entendre, c'est qu'il y a un écart entre les attentes du public de la capitale et celles du public de province. C'est ce qu'expose explicitement à Marsal le peintre Toussaint Roussy (1847-1931), en lui conseillant de ternir le contraste de sa toile. Selon lui, si le public montpelliérain n'y trouve rien à redire, ce détail pourrait passer, à Paris, pour une erreur de perspective[965]. Chauvain également décrit l'antagonisme entre le goût de la capitale pour la peinture de paysages embrumés et les paysages méridionaux aux lignes sèches et découpées par la lumière crue, proposés dans le Sud. Il y présente, non sans mépris, l'appétit des parisiens pour les teintes affadies et décrit la vision délétère que porte ce public sur les contrées du midi[966].

D'un point de vue plus pratique, une anecdote survenue lors de l'exposition de 1899, vient, une nouvelle fois, appuyer sur les différences entre la vision artistique parisienne et méridionale. A cette occasion, Marsal présente au jury deux toiles. Ces œuvres devant recevoir l'appuis de Delacroix, sont décrite dans la correspondance avec son ami dans laquelle l'une des deux compositions y est présentée comme une esquisse réalisée en vue d'un concours toulousain. Ce dernier détail alarme alors Delacroix, qui conseille à son ami de ne pas se donner la peine et la dépense d'envoyer cette œuvre, car le jury parisien se montre alors implacable, au sujet des propositions non finies, et leur refuse tout accès aux cimaises de l'exposition[967]. Peut-

[962] « Mon cher confrère et ami,/ Je suis fort contrarié d'avoir/ à vous dire qu'il ne m'est pas/ possible, encore cette année, d'inter/ venir auprès de la Compagnie P.L.M/ pour vous obtenir des billets à/ prix réduits. La circonstance fait/ de nouveau, que j'ai adressé/ [illis.] nombre de demandes/ pareilles et que nous nous ex-/ poserions à une fort désobligeant/ refus. », DE-1.

[963] Nos recherches nous ont permis de relever des voyages en 1872, 1874, 1879, 1880, 1883, 1884, 1887, 1889, 1898, 1900 et 1902, ces deux derniers voyages s'étant effectués en compagnie de ses fils.

[964] « Cabanel est enfin venu dernièrement/ je me hate de te dire, que/ notre professeur a trouvé de bonnes/ choses dans mon tableau. il m'a/ signalé certaines corrections à faire/ j'y travaille encore en ce moment (…). », DHE-10.

[965] « Les sacrifices concernent/ surtout d'après moi le contraste des/ personnages qui se trouvent avec/ M. Baussan. A Montpellier cela/ va bien, à Paris on croira voir/ une faute énorme de perspective/ Faites un sacrifice & arrangez/ ce coté & pour sur vous serez primé/ l'œuvre est capitale & en vaut/ la peine. », RT-1.

[966] « Nous sommes allés/ avec Privat samedi dernier chez Leenhardt, il/ nous a tenu des théories indéfinissables sur le plein/ air car vous le savez c'est la peinture d'aujourd'hui/ ces blancheurs fades dont le peuple de Paris raffole en/ idiot qu'il est et était, qu'en dehors de ces brouillards il n'y a/ plus rien, le midi pour eux n'est rien, un désert/ de la poussière de soleil ; un désert, rien de plus voilà leur/ idée à eux. », ChaP-2.

[967] « Le jury est impitoyable pour/ tout ce qui à l'air d'un concours,/ d'une ébauche ou d'une étude./ Or d'après ce que tu me dis c'est/ un concours d'esquisse. on n'admet/ au Salon que des œuvres complètes./ Si ma lettre arrivait avant/ l'expédition, je te dirais de ne pas/ l'envoyer (…) », DHE-25.

être Marsal s'est-il entêté en dépit des préconisations de son ami, peut-être la caisse était-elle déjà en route alors qu'il reçoit cette lettre, toujours est-il que l'œuvre est soumise au jury du Salon et y est finalement acceptée[968]. Ainsi, ce que cette anecdote nous laisse observer, c'est qu'une toile passant pour esquisse de concours dans le Sud, en l'occurrence ici à Toulouse, passe alors, à Paris, pour une œuvre aboutie.

Néanmoins, l'écart de goût que nous constatons ici peut poser un dilemme à un artiste provincial, même très au fait des attentes de la capitale. En effet, les tableaux destinés au Salon parisien doivent permettre de porter une visibilité sur son auteur. Par ailleurs, l'auteur peut être tenté de mettre en vente son œuvre sur le marché parisien. Or, un sujet propice au goût de la capitale permet une meilleure marge de négociation sur le prix de l'œuvre avec les marchands[969]. Ainsi, un peintre provincial pourrait donc être tenté de produire des toiles dans le goût de la capitale au vu de cette observation. Cependant, céder à cette tentation pourrait lui faire encourir plusieurs périls. D'une part, il court le risque de ne pas pouvoir vendre en province une toile qu'il n'aurait pas eu l'occasion de vendre à Paris. D'autre part, il s'expose au danger de s'aliéner à son public plus habituel.

En effet, si le Salon parisien attire l'attention de la presse parisienne, il n'indiffère pas non plus les rédactions locales. La presse montpelliéraine n'est pas étrangère à cet engouement. Nombre de ses titres proposent des rubriques recensant les titres des œuvres et les noms des peintres méridionaux acceptés au Salon[970]. Les propositions de la presse locale nous permettent d'avoir une certaine appréhension de l'avis méridional, sur les présentations de ses compatriotes à l'exposition nationale. Ainsi, peut-on observer le reproche sans détour que doit essuyer Marsal, à l'occasion de l'entrée au Salon de son œuvre *Upa ! Minyons, alerta!*, en 1877. Au sujet de cette œuvre, le critique du quotidien *La République du Midi* se désole de voir le brigand que représente Marsal habillé d'un costume traditionnel italien. Il regrette ainsi le choix de Marsal qu'il traite de démodé et conventionnel et qu'il met en comparaison avec tous les sujets l'environnant et qui seraient plus dignes de son art[971]. Pourtant, Marsal provoque le ravissement du chroniqueur de la même revue lors de son exposition en 1875 qui félicite le jeune artiste

---

[968] « (...) c'est le concours/ pour Toulouse qui a été/ admis (…) », DHE-24.

[969] C'est ce que nous suggère la correspondance avec Chauvain, qui enjoint Marsal à présenter des sujets plus à la mode, afin d'opérer de meilleures ventes, « L'année prochaine/ je pense je [~~illis~~.] tâcherai de vous faire faire une meilleure affaire si/ le sujet que vous enverrez est de bonne vente. » ChaP-6.

[970] Le journal *La République du Midi* propose par exemple la rubrique : *Le Midi au* Salon, *Le Petit Méridional* : *Les méridionaux au Salon*., *L'Eclair*, de son côté, propose, *La Vie Montpelliéraine*, propose une rubrique *Au Salon des Artistes français*, ou *Nos peintres au Salon*.

[971] « C'est là cet artiste qui illustre si gaiement le Siège de Cardarousse, le sermon de M. Sistre, et qui va chercher des types de convention dans les opéra-comique démodés, quand il n'a qu'à regarder autour de lui pour y trouver des sujets intéressants et vivants ! (…) M. Marsal a de bonnes qualités de peintre, et il nous enverra une autre année une scène de mœurs locales. », « Chronique Parisienne », *La République du Midi*, 23 mai 1877, p.2.

d'avoir su traiter avec sincérité son *Aïeule*, considérée par l'auteur comme un type méridional sans conteste[972]. L'article de 1878 enjoint donc Marsal à présenter, l'année suivante, un sujet plus méridional, afin de contenter la rédaction de la revue. C'est ce que fait le peintre. Avec sa *Margueritte la grappilleuse* (Fig.162), Marsal offre à voir un type local, celui d'une ramasseuse de grappes de raisins. Cet effort est alors applaudi par le chroniqueur du *Petit Méridional*, mais il ne satisfait pas encore entièrement les vœux du goût local. Il est ici reproché au peintre de présenter son personnage dans un environnement trop neutre, aux tonalités pas assez méridionales[973].

Même dans le cadre d'une exposition parisienne, la question sur la nature méridionale du sujet des œuvres de Marsal, reste omniprésente. Consciemment, en réaction aux critiques de la presse, ou inconsciemment, en se laissant porter par le bain culturel local, l'artiste tente de concilier le goût parisien qui lui permet de plaire aux visiteurs de l'exposition et le goût montpelliérain, qui doit permettre de satisfaire son audience locale et lui conférer une image édifiante de représentant zélé de la petite patrie sur tous les fronts. La contrainte de plaire à ces deux publics fait de la composition d'un envoi pour le Salon une démarche périlleuse. A cela s'ajoutent toutes les problématiques logistiques et pécuniaires, qui nous laissent déjà entrevoir les avantages de confort que peut trouver le peintre à exposer dans sa ville natale. En effet, si les salons de province ne bénéficient pas du même rayonnement que le Salon national, ils offrent en revanche des atouts autres et certains aux artistes, comme nous allons le voir.

[972] « J'applaudis de grand cœur les débuts de M. Marsal. (…) *L'Aïeule* (…) est bien un type du midi ; (…) Cette scène a une saveur toute méridionale qui m'a charmé. », *La République du Midi*, 28 mai 1875, p.1.
[973] « Margueritte la grappilleuse (…) est un type accompli de la paysanne de la campagne de Montpellier. Nous ne pouvons que féliciter M. Marsal du sérieux progrès que dénote son tableau de cette année en l'engageant à concentrer ses efforts sur un sujet méridional plus largement conçu que le champ, très justement rendu, mais un peu restreint, où il a éparpillé ses grappilleuses », « Le Midi à l'Exposition », *Le Petit Méridional*, 18 juin 1878, p.3.

2.2. Le Salon de Montpellier :

Le Salon de Montpellier est une institution majeure du dynamisme artistique local à la fin du XIXème siècle. Si celui-ci bénéficie de l'émulation générale qui règne dans le domaine artistique à Montpellier et qui est notamment portée par les succès de son Ecole des Beaux-Arts, il contribue de pleine part à cet engouement. Si, de par sa position provinciale, le Salon de Montpellier pourrait s'illustrer comme une exposition de moindre importance en regard du Salon de Paris, cette hiérarchie peut être relativisée dans le cas de l'étude d'une carrière comme celle de Marsal. Nos précédentes références aux salons provinciaux pourraient laisser penser que ces derniers jouent surtout le rôle de lots de consolation pour les peintres ou bien des moyens de couvrir leurs frais de transport[974]. Cependant, la régularité exceptionnelle avec laquelle Marsal expose au Salon de Montpellier[975], laisse apparaître une véritable volonté de se montrer sur les cimaises locales. De ce fait, entre l'année 1868 et l'année 1925, nous n'avons pas recensé plus de trois abstentions au Salon montpelliérain. Cette assiduité est d'ailleurs applicable au reste des petits maîtres de Montpellier, comme le souligne Dominique Laredo, dans son étude sur la vie artistique à Montpellier[976].

L'histoire des expositions artistiques montpelliéraines s'assimilant à un salon municipal, précède la création de la Société Artistique de l'Hérault, comme le démontre Florien Salles dans ses recherches sur cette association. En revanche, c'est bien sous la gérance de cette société que le Salon de Montpellier voit éclore l'apogée de son administration. La Société des Amis des Arts, créée en 1844 à l'initiative de mécènes de la ville, propose déjà un modèle d'exposition annuelle dans la salle des concerts municipale. Ces expositions, en partie subventionnées par la mairie reçoivent un certain succès de fréquentation. Lorsque des problèmes de conflits entre ses membres poussent l'association au démantèlement en 1853, l'idée qu'une exposition artistique puisse trouver son public à Montpellier a fait son chemin[977].

Il suffit d'une décision politique pour remettre en marche la machine et la volonté d'un Jules Pagézy, alors en pleine campagne législative, permet bientôt d'en huiler les rouages. Le 4 janvier 1868, le maire de Montpellier réunit autour de lui les membres de l'élite de la ville. Ensemble, ils doivent déterminer les modalités de la création d'une société qui doit se charger

[974] Rappelons ici combien Henri Delacroix propose à Marsal d'exposer son œuvre refusée au Salon dans un Salon de province qui prendrait en charge les frais de transport, « (…) si/ tu étais également refusé, je/ t'engagerai à envoyer ton/ tableau à une Exposition de/ Province, (…) ou tu aurais/ peut-être le retour payé/ jusqu'à Montpellier (…). », DHE-17.
[975] Nous renvoyons ici le lecteur au tableau listant les expositions de Marsal fournit en annexe.
[976] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.265.
[977] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.13-14.

de l'organisation d'une exposition artistique régulière, sur le sol de sa cité[978]. C'est dans ce contexte que s'exprime le caractère départemental de cette société qui a à sa charge la gestion de l'exposition, qui, dans sa première édition en 1868, n'est que montpelliéraine[979]. Suite au succès et au profit financier que rapporte cette dernière, la société propose une nouvelle édition qui lui permet de mieux justifier sa dénomination départementale, portée par la nouvelle subvention de 1000F votée par le conseil départemental qui se joint à celle de 500F déjà votée par la ville de Montpellier[980]. La consultation du procès-verbal imprimé de la séance durant laquelle la subvention départementale est adoptée, informe de la promesse qui est faite par Henri Marès, alors le président de la société, en vue de s'attirer l'approbation du conseil. Marès joint à sa demande de subvention, une proposition d'établir une exposition itinérante qui se présenterait dans plusieurs villes du département[981]. Ainsi, dès l'édition 1869, l'exposition s'exporte en territoire biterrois. A cet effet, un sous-comité est créé à Béziers afin d'assurer la gestion de cette itinérance[982]. Ce modèle persiste jusqu'à l'année 1875 qui marque la dernière participation de Béziers aux expositions de la Société Artistique de l'Hérault[983].

En accord avec le vocabulaire couramment utilisé dans la presse et dans les correspondances contemporaines, l'usage du terme de Salon montpelliérain apparaît dans notre étude pour désigner l'édition montpelliéraine de l'exposition organisée par la Société Artistique de l'Hérault. Cet usage nous permet de différencier cette exposition des autres ayant lieu dans la ville à la même période, mais qui n'ont pas été considérées en de tels termes par leurs contemporains. Effectivement, de par son ambition comme de par son ampleur, l'exposition de la Société Artistique de l'Hérault est celle qui se rapproche le plus du modèle délivré par le Salon parisien de cette fin de siècle. Une distinction sépare néanmoins dans ses premiers temps le fonctionnement du Salon montpelliérain de son analogue parisien. En effet, le Salon montpelliérain n'intègre à son fonctionnement un jury de sélection qu'à partir de son exposition de l'année 1877. Se remarque une différence entre les moyens déployés pour aboutir à une volonté, pourtant analogue, qui anime le Salon de Montpellier et le Salon de Paris. En effet, le but annoncé des deux expositions est avant tout de favoriser, chacune à leur échelle, l'émulation et la création artistique[984]. Ainsi, si le Salon de Paris pourvoit ce rôle à la fin de la décennie

[978] *Ibid*.
[979] « Société artistique de l'Hérault (1868 - Après 1935), Montpellier », *Agorha* [en ligne], consulté le 30/01/2024, disponible en ligne, < https://agorha.inha.fr/ark:/54721/e3101beb-16b0-4eed-ac3e-cd61ab2cccbc >.
[980] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.18.
[981] *Rapports et délibérations du Conseil général de l'Hérault, Procès-verbaux*, année 1868, séance du 27 août 1868, Imprimerie préfectorale, Montpellier, p.32.
[982] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.14.
[983] *Ibid.*, p.33.
[984] *Ibid.*, p.14,30,33.

1870, en proposant une sélection d'œuvres, le Salon de Montpellier passe, dans ses premières éditions, par une approche quantitative. Ainsi, peut-être pour ne pas décourager les envois à une exposition encore jeune et à la résonnance naissante, les premières expositions de la Société Artistique de l'Hérault promeuvent la production artistique par la présentation d'une sélection d'œuvres aussi nombreuses que possible.

Cette notion de sélectivité est importante à prendre en compte, étant considéré le nombre d'œuvres que propose Marsal au Salon. Les années d'exposition de Marsal sont plus sporadiques à la capitale que dans sa ville natale. Les complexités logistiques ont pu décourager Marsal à proposer un envoi tous les ans. En regard de ces difficultés, la proximité de l'institution revêt un caractère facilitateur et a pu encourager à proposer des œuvres non seulement de manière plus systématique, mais également en plus grand nombre. Comme notre relevé le spécifie, les envois au Salon parisien sont pour Marsal, le plus souvent, des envois uniques[985]. Cette observation est rarement notable quand il s'agit d'étudier les propositions faites par l'artiste au Salon de Montpellier, avec une moyenne tournant autour de trois œuvres exposées par représentations[986]. Marsal expose donc non seulement plus régulièrement, mais aussi plus abondamment à Montpellier. Le manque de régulation autour de la limitation du nombre d'œuvres que chaque artiste peut y exposer ainsi que le manque de sélection à l'entrée, a pu encourager cette ampleur. C'est ainsi qu'un jeune Marsal en 1869, avant son retour de Paris, et à une époque il n'est pas encore complètement intégré au tissu artistique de sa ville, peut se permettre de proposer six œuvres à l'exposition.

Ce type d'expositions peut représenter, pour un jeune peintre notamment, une occasion estimable de se présenter à la fois au public large, mais aussi aux acteurs culturels de sa région. Pour le jeune peintre, obtenir l'opportunité de se faire connaître de la population locale, alors qu'il vit encore à Paris, peut être un moyen de jauger ses capacités à établir sa carrière en terre natale. Ces rencontres permettent également de mieux comprendre les attentes locales envers les questions artistiques et de mesurer ses points d'amélioration. L'objectif politique reste encore de créer un mouvement qui puisse réunir les peintres autour de l'institution, mais surtout leur offrir un moyen de rencontrer leur public. C'est dans tous les cas le but affiché de la société à sa création. L'idée est de faire en sorte que les œuvres puissent être soumises à l'appréciation du public, qui devient ainsi la première instance de sélectivité des œuvres. En cela, la presse

[985] Nous n'avons trouvé qu'un cas d'envoi double qui concerne celui de l'année 1899, peut être grisé par l'élection au jury de son ami Delacroix, comme nous l'avons étudié en partie précédemment. A cette occasion, Marsal propose au jury du Salon un *Portrait de jeune fille* et une *scène historique*. Seule la *scène historique* y est acceptée.
[986] Calcul effectué à partir des 83 œuvres que nous avons pu recenser, sur 26 participations effectives de Marsal au Salon.

joue ici encore un rôle de premier lieu. C'est donc ici l'opinion publique qui doit juger la qualité d'une œuvre, comme le justifie le président de l'association en 1870[987]. Par ailleurs, comme le précise Dominique Laredo, que le public de l'exposition se compose d'individus issus de toutes classes sociales[988]. Nous voyons dans la rhétorique appliquée ici une forme de transposition des idéaux démocratiques au fonctionnement de l'exposition. En cela, le Salon de Montpellier, bien que plus radical dans son action, se rapproche du Salon parisien.

Si l'exposition de Montpellier ne connaît pas de sélection à l'entrée, elle ne laisse pas au seul public la responsabilité d'instaurer une hiérarchie entre les œuvres envoyées par les artistes. Cette hiérarchie est exprimée par la pratique de la distribution de prix spéciaux qui récompensent les œuvres les plus méritantes. Ce fonctionnement similaire une nouvelle fois à l'organisation proposée par le Salon parisien a pour but de favoriser l'émulation entre les artistes présents sur les cimaises de l'exposition. Ces distributions de médailles touchent particulièrement la figure de Marsal, car si le peintre ne se voit jamais récompensé au Salon de Paris il reçoit dès l'année 1870 une médaille distribuée en catégorie unique, à Montpellier[989]. En 1875, Marsal trouve à nouveau les faveurs du jury qui lui décerne une médaille de première classe[990], et il réitère son succès, recevant un rappel de médaille d'or[991] qui lui apporte le bénéfice d'apparaître parmi les participants hors-concourss lors des expositions suivantes[992]. Au total, ce ne sont pas moins de neuf médailles que Marsal reçoit grâce à ses participations à l'exposition montpelliéraine[993].

En dépit de tous ces arguments, la non-sélection à l'entrée du Salon montpelliérain ne dure pas au-delà de l'édition de 1875. C'est une véritable refonte de la Société Artistique de l'Hérault et de son exposition qui a lieu au cours de l'année 1876, et qui empêche la tenue du Salon cette année-là[994]. L'idée d'instaurer un jury de sélection nous laisse voir le subtil changement de philosophie qui anime alors la gestion de la société[995], qui tend désormais à favoriser l'aspect qualitatif des œuvres à leur quantité. Cet intérêt pour la qualité se ressent

[987] « Jusqu'à présent, notre association se manifeste principalement par ses Expositions. Elle fait appel aux artistes ; elle s'efforce de les grouper autour d'elle ; elle présente leurs œuvres au public, les soumet au contrôle de l'opinion (…). », « Société Artistique de l'Hérault », *L'Union nationale*, 15 janvier 1870, p.2.
[988] LAREDO Dominique, *La Vie artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.489.
[989] « Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *La Liberté*, 18 mai 1870, p.3.
[990] « Exposition des beaux-arts de Montpellier », *Le Messager du Midi*, 30 mai 1875, p.4.
[991] « Exposition des Beaux-Arts de Montpellier », *L'Eclair*, 10 juin 1885, p.4.
[992] « Exposition artistique », *Le Messager du Midi*, 20 mai 1887, p.2.
[993] *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1890, p.45.
[994] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.29.
[995] Notons le fait que Marsal est nommé à partir de 1885 en tant que juré supplémentaire de l'exposition, « Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 22 octobre 1885, p.4.

également dans le changement de fréquence du salon, qui devient désormais bisannuel[996]. La sélection à l'entrée est aussi une marque de la popularité florissante dont jouit alors le Salon montpelliérain. En effet, ce type d'intervention ne serait pas viable, si les envois des artistes n'étaient pas assez nombreux pour remplir les cimaises de l'exposition.

Si le Salon de Montpellier attire autant de propositions artistiques, celles-ci n'émanent pas toutes de peintres issus du département de l'Hérault. En effet, comme le précise Dominique Laredo dans son ouvrage précédemment cité, la majorité des exposants au Salon de Montpellier sont des résidents hors département[997]. La Société Artistique de l'Hérault fait partie des expositions de province prenant à sa charge le paiement du transport des œuvres acceptées à son exposition[998]. Nous avons vu antérieurement combien cette caractéristique peut être bénéfique pour les artistes proposant des envois à Paris. De cette manière, le Salon de Montpellier attire de nombreux artistes, depuis l'ensemble du territoire national et même international[999]. La multiplication de ces envois, provenant en majorité de petits maîtres, permet d'étendre la popularité de l'exposition montpelliéraine, tout en proposant au goût de son public un plus large choix d'œuvres en lui donnant une meilleure idée de la pratique artistique à l'échelle du pays. L'exposition de Montpellier n'accueille jamais de grands représentants de mouvements considérés comme radicaux.

Cette notion est particulièrement importante, dans la mesure où l'exposition à ces œuvres contribue à former le goût des commanditaires montpelliérains. Dans un Montpellier encore marqué par les œuvres de la collection Bruyas, l'influence d'une peinture comme celle de Courbet ou de Cabanel, ou bien de celle des petits maîtres locaux, impacte plus durablement l'opinion montpelliéraine, là où la capitale se tourne vers des mouvements plus récents. Ainsi, pour un artiste Montpelliérain, se lancer dans une proposition radicale, même si populaire à la capitale, est une expérience hasardeuse. Il lui faut néanmoins savoir trouver un compromis dans l'évolution de sa technique artistique, afin de ne pas accuser un décalage trop important vis-à-vis des attentes des modes nationales, au risque de se voir présenté comme un peintre passé de mode. Ce phénomène s'observe à l'étude de l'Œuvre de Marsal. En effet, le peintre cède à ces

[996] La bisannualité du Salon est l'une des mesures défendues à Paris par les tenants de l'Académie, qui soutiennent l'idée que le souci de produire une peinture de qualité ne peut permettre aux peintres de s'y présenter chaque année. C'est ainsi, que la fréquence annuelle du Salon de Paris est considérée comme un encouragement à l'envoi de peinture médiocre, MAINARDI Patricia, *The End of the* Salon, *op. cit.*, p. 84, cette fréquence bisannuelle se poursuit à Montpellier jusqu'en 1888, à l'exception des années 1879 à 1881 durant lesquelles le Salon est donné annuellement.
[997] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.265.
[998] *Ibid.*, p.264.
[999] Le Salon expose des peintres domiciliés à Zurich ou encore à Bruxelles, LAREDO Dominique, *La Vie artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.264.

considérations en tentant d'éclaircir sa palette de couleur, induisant une volonté de rapprochement avec les propositions de l'Impressionnisme, dès la fin de la décennie 1870. Dans sa *Légende Natale*, le peintre Eloy-Vincent avance d'ailleurs cet argument, de manière explicite, en décrivant une conversation entre lui et son ancien maître[1000]. Si les œuvres que produit alors Marsal passent pour manquer de radicalité auprès de la postérité, elles contribuent pourtant à distinguer le peintre en tant que sympathisant du groupe impressionniste dans les colonnes de la presse locale de son temps[1001].

Le fait d'accepter à son exposition des peintres hors département, a un impact majeur sur la manière dont est perçue l'influence de la Société Artistique de l'Hérault, mais également sur la manière dont sont perçues ses intentions. En effet, la société a pour but initial d'enrichir le milieu artistique du département. Or, sa compétence à cet égard se voit remise en question, dans la mesure où ses cimaises ne favorisent pas les peintres locaux[1002]. C'est une problématique qui résonne particulièrement à la veille de l'institution d'un jury de sélection au Salon, car si, jusqu'à présent, la supériorité des artistes hors département était indépendante de tout choix conscient de la part des membres de la société, la sélection à l'entrée modifie cet effet et expose celle-ci à des soupçons.

Si la question de la défense des intérêts locaux est particulièrement incisive dans le cadre de la critique de la Société Artistique de l'Hérault, elle l'est également dans la critique des œuvres présentées à son Salon. La presse locale face aux œuvres envoyées au Salon parisien par Marsal, et la froideur avec laquelle la presse peut accueillir les œuvres qu'elle juge trop peu patriotes en est le témoignage. La presse montpelliéraine fait preuve de constance à ce sujet lorsqu'il est question de traiter les œuvres du Salon montpelliérain. L'exposition de 1874 offre un exemple de cette constance. Cette année-là, Marsal expose trois toiles, une *Jeune Maraîchère*, une *Récureuse* et sa toile déjà exposée au Salon parisien de 1873, *Le Cabaret*. Cette dernière œuvre, que Marsal destinait originellement au goût de la capitale, est bien celle qui impressionne le moins la presse locale. Le critique du *Messager du Midi* parle explicitement de sa préférence pour la *Récureuse*[1003], quand celui de *La République* ne la mentionne même

[1000]ELOY-VINCENT Albert, « Edouard Marsal », *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.195.
[1001] Notons que l'occurrence citée ici, apparaît dans les pages d'une rédaction nîmoise, « (…) les deux toiles de Marsal, dont l'aspect étrange nous a préoccupé dès le premier jour. (…) « Ecole impressionniste ! » nous a-t-on répondu avec beaucoup de sérieux du camp des connaisseurs. », « Le premier Salon de la Société des Amis des Arts », *Le Midi*, 26 mai 1881, p.2.
[1002] LAREDO Dominique, *La Vie artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.265.
[1003] « La meilleure toile de M. Marsal est sans contredit le (sic.) *Récureuse*, que nous préférons de beaucoup à son *cabaret*, un peu trop mélodramatique. », « Beaux-Arts, Exposition de Montpellier », *Le Messager du Midi*, 19 avril 1874, p.2.

pas dans son article[1004]. En 1880, il est à nouveau cas de questionner une œuvre déjà présentée à Paris, et qui a déjà fait parler d'elle à cette occasion : *La Grappilleuse*. C'est le *Messager du Midi* qui, tout en louant l'exécution de l'œuvre, questionne subtilement son caractère local[1005].

Si la presse entend voir le sentiment local prédominer dans les compositions, elle ne laisse pas ce favoritisme emporter son jugement des œuvres présentées par les artistes héraultais. Marsal, s'il n'a pas à déplorer de jugement intransigeant à son égard, fait parfois l'objet d'avis tempérés de la part des critiques montpelliérains. C'est par exemple le cas de son exposition de l'année 1875, à l'occasion de laquelle un article du *Messager du Midi* lui reproche la laideur du vert choisit pour le rideau de fond de son portrait, tout en louant les qualités de portraitiste de l'artiste[1006]. En 1879, le critique de *La République* ne goûte à aucune des propositions de Marsal[1007]. En 1885, l'enthousiasme du chroniqueur du *Messager du Midi* à l'égard du portrait présenté par Marsal sert aussi à rabaisser la qualité des autres œuvres présentées par l'artiste, en regard[1008].

Cette dernière occurrence se présente comme la dichotomie habituelle qui apparaît dans la plupart des critiques des œuvres de Marsal présentées aux salons dans les décennies 1870 et 1880. Malgré ces critiques, il est un talent qui est toujours reconnu à Marsal, c'est son talent de portraitiste. Dans les articles précédemment cités ici, même lorsque Marsal fait l'objet de reproches, les journalistes n'oublient pas de les tempérer en rappelant combien le portrait que Marsal propose en confrontation de ses œuvres moins réussies, échappe, lui, à cette désapprobation. Le peintre est même capable de provoquer de véritables moments d'émotions dans les allées de l'exposition, grâce à ses qualités de portraitiste. L'exposition de 1877 en offre le témoignage, alors que Marsal y expose son *Portrait d'Alfred Bruyas dans son cabinet de travail* (Fig.163), l'un des derniers portraits de Bruyas réalisé de son vivant. C'est donc devant un public montpelliérain qui souffre encore la récente perte d'un de ses mécènes les plus importants, que Marsal expose son œuvre. Devant cette allégorie de la fin de vie d'un Bruyas

[1004]« Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 2 mai 1874, p.2.
[1005] « Le visage frais et riant, mais l'allure de cette jeune fille exprime-t-elle bien l'indifférence enjouée de nos jeunes villageoises ? Le public en jugera. Pour notre part il convient de faire ressortir en quelques mots, les bonnes qualités de cette peinture. », « 10e Exposition de la Société artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 30 avril 1880, p.3.
[1006] « (…) nous ne serions pas fâchés de savoir dans quel intérieur même de sixième ordre (…), M. Marsal a vu des rideaux d'un vert aussi odieux que celui qu'il a peint derrière Mme *** (…). Sans le rideau, le portrait de Mme *** peut être considéré, près celui de Cabanel, comme le plus heureux de l'Exposition. », « Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 28 mai 1875, p.2.
[1007] « M. Marsal qui a de bons portraits à son acquis, (…) a exposé cette année quelques tableaux qui ne sont pas dignes de lui. », « Le Salon à Montpellier », *La République*, 25 mai 1879, p.1.
[1008] « Voilà un portrait qui indique un vrai tempérament de peintre. (…) Son tableau 419, le *Café d'un sou*, et le n°418 ne sont pas, il s'en faut, à cette hauteur. », « Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 7 juin 1885, p.2.

dédié corps et cœur à sa collection, le chroniqueur de *La République* nous raconte la déférence des visiteurs et traduit ainsi le succès de Marsal dans sa présentation d'un portrait non seulement ressemblant, mais aussi empreint de la dignité. L'œuvre se transcende alors pour se définir comme un totem cathartique qui permet au spectateur d'exprimer ses regrets au sujet de la disparition du mécène[1009].

Marsal peut profiter du rayonnement de la figure de Bruyas pour s'assurer le succès de sa toile au Salon. En effet, la dignité du mécène dans la conscience collective participe à l'intérêt du public pour la composition du peintre, de même que la concomitance de l'exposition du portrait avec le décès du modèle appuie la charge émotionnelle de l'œuvre. Ce que cette dernière observation met en avant, est la teneur événementielle qui gravite autour de la tenue du salon annuel. En effet, la Salon de Montpellier devient une manifestation majeure dans la sociabilisation de la ville, comme en témoigne la presse au travers de la profusion des comptes-rendus qu'elle en propose avec régularité. Au vu de cette importance dans la vie sociale d'une ville se proposant comme sujet d'étude favoris à Marsal, une importance qui se conjugue par ailleurs avec le fait de se trouver directement concerné par l'évènement, il n'est pas surprenant de remarquer que le peintre ait trouver l'inspiration du sujet de l'une de ses toiles dans cet évènement.

Satyre et Bacchante (Fig.164) est une œuvre achevée par le peintre en 1887, et dans laquelle il présente une vue du Salon montpelliérain de 1885[1010], se déroulant dans le théâtre provisoire de la ville et construit à la suite d'un incendie ayant ravagé le Théâtre Municipal lors de l'année 1881. Cette œuvre laisse voir au spectateur la manière avec laquelle sont arrangées les œuvres dans les allées du salon. Cependant, le sujet principal de l'œuvre traite surtout de l'interaction entre les visiteurs de l'exposition et les œuvres. Cette notion d'interaction est celle qui est explicitement représentée au premier plan, dans lequel nous pouvons apercevoir un visiteur plaquer ses lèvres sur celles d'un buste exposé dans la galerie. Le buste mentionné ici est une œuvre inspirée de la bacchante du groupe *Satyre et Bacchante*, de James Pradier (Fig.165), et de la *Bacchante aux roses*, de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) (Fig.166)[1011].

[1009] « M. Marsal a exposé la meilleure peinture de ses œuvres. *Le cabinet de M. Bruyas* est de tout point remarquable : ressemblance, richesse du coloris, élégance de l'ensemble, rien n'y manque. Chaque visiteur de l'exposition s'est arrêté avec un sentiment de respect et de regret devant cette douce et pensive physionomie d'homme de bien, de protecteur éclairé des arts, de bienfaiteur de sa ville natale. », « Exposition Artistique de Montpellier », *La République*, 2 juin 1877, p.2.

[1010] Marsal nous permet ici de situer la scène en mettant en évidence l'œuvre de Pierre Cabanel, *L'Enfant Prodigue*, au second plan de sa composition. Ainsi, la consultation des livrets du Salon nous indique le fait que cette œuvre ait été proposée à l'exposition de la Société des Artistes de l'Hérault, en 1885, *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1885, p.20.

[1011] L'artiste en produit de nombreuses copies, de ce modèle qui est tiré d'un groupe sculpté qu'il réalise en 1863, pour l'Opéra de Paris

Le groupe statuaire dont est issue cette dernière œuvre provoque, au moment de sa présentation au public, une véritable polémique causée par le réalisme des corps féminins présentés nus à l'œil du spectateur. L'enlèvement de l'œuvre est alors demandé et le groupe est même vandalisé, avant que la controverse ne s'apaise à partir des années 1870[1012]. Au travers de l'inclusion d'une telle référence dans son œuvre, Marsal induit déjà une première réflexion sur l'interaction entre l'œuvre et son spectateur, puisqu'il introduit la notion du vandalisme que peuvent subir les œuvres, en raison de leur inadéquation avec les attentes du public et de la société.

Marsal étend néanmoins la question de la profanation des œuvres, au-delà de cette référence, d'une manière plus explicite au travers du geste du visiteur. Ici, le visiteur se permet de toucher l'œuvre exposée, ne se souciant pas, dans son mouvement, de ce que les pans de son manteau puissent abîmer l'œuvre exposée sur le piédestal de la statue. Il outrepasse plus en avant les convenances sociales, en baisant les lèvres de l'œuvre. La proposition de Marsal rappelle *La Perte de l'innocence* (Fig.167), œuvre aux multiples copies réalisées par le peintre très en vogue Henri Picou[1013], en ce qu'elle met en scène un personnage humain imposant ses tendresses à une statue. Au-delà de la mode que lance ainsi Picou, la vue de cet adorateur impudique, pourrait rappeler au spectateur le mythe antique d'un pygmalion violemment épris de sa création. Cependant, Marsal vient clarifier l'inspiration derrière son intention au travers du choix du titre de l'œuvre. Ainsi, en titrant son œuvre *Satyre et Bacchante*, Marsal précise l'identité de cet impudent visiteur qui n'est pas pygmalion, puisque pas créateur de l'œuvre, mais simple satyre. En effet, *Satyre et Bacchante* renvoie ici à une terminologie de représentation très populaire durant le XIXème, notamment grâce à la polémique qui entoure le groupe de Pradier, comme le précise Mathilde Leichlé dans une étude dédiée à cette imagerie[1014]. Dans le groupe de Pradier, comme dans celui de Carpeaux, la réaction du public est provoquée par la réalité avec laquelle les corps sont présentés, et la voluptuosité qui émane en conséquence de l'œuvre. La polémique permet cependant de publiciser le thème. Profitant de cette vogue, les peintres s'emparent du sujet, des occurrences infiltrent donc la peinture de maîtres parisiens comme Alexandre Cabanel (Fig.168), ou Henri Gervex (1852-1929) (Fig.169)[1015], mais aussi celle de maîtres montpelliérains comme Pierre Cabanel (Fig.170)[1016].

[1012] « La Danse », *Musée d'Orsay* [en ligne], 2024, consulté le 25/02/2024, disponible en ligne : < https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-danse-1704 >.

[1013] BAUDE Basile, SCIAMA Cyrille (dir.), *La Lyre d'Ivoire : Henri Picou et les Néo-Grecs*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2013, 300p.

[1014] LEICHLE Mathilde, « Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle », *Malaises dans la lecture*, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne, < https://doi.org/10.58079/r7nj >.

[1015] *Ibid.*

[1016] Notons par ailleurs le fait que l'année où Marsal peint son *Satyre et Bacchante*, Pierre Cabanel fait don de sa *Nymphe découverte par un satyre* au musée de la ville.

Au travers de cette réinterprétation d'une représentation antique, Marsal expose deux caractéristiques essentielles de sa pratique artistique. La première est le rejet de la représentation de scènes antiques et païennes. Ici, l'aspect antique de l'œuvre n'apparaît qu'au travers du titre choisit par l'artiste, mais il se garde bien d'en offrir une quelconque trace esthétique. Par ailleurs, nous pouvons également percevoir un caractère essentiel de l'œuvre de Marsal, qui est celui de la mise à distance de la voluptuosité[1017]. Ces deux particularités évoquées ici apparaissent avec clarté à l'aune de l'analyse de l'œuvre présente avec ses référentes antérieures, mais elles sont applicables au reste de la production de Marsal. Ces dernières observations nous poussent ainsi à questionner le rapport de Marsal à la peinture moderne. En effet, nous l'avons évoqué, les polémiques ayant participés au succès du thème du satyre et de la bacchante, sont dues au fait que la représentation des corps y apparaît comme trop naturaliste. Cette particularité donne au corps de la nymphe trop de présence, elle le rend trop contemporain, trop matériel dans son absence d'idéalisation. Cette dernière idée ne manque d'ailleurs pas d'être nourrie par les rumeurs arguant que le modèle de la bacchante de Pradier, ait été moulé sur nature[1018]. C'est donc le rapprochement d'un thème antique à un aspect contemporain qui crée le scandale dans ce cas. Or, ce que propose Marsal dans son œuvre est justement une modernisation du sujet. Le peintre le ramène d'ailleurs de manière plus assurée à la période contemporaine, mais il le fait sans aggraver la sensualité du thème. Au contraire, dans l'œuvre de Marsal, la scène est largement assagie, au travers du corps littéralement dérobé de la bacchante, et dont le satyre ne peut en aucune façon se saisir dans ce contexte.

Si l'amateur libidineux apparaît ici comme un excentrique, cette dernière qualification est accentuée par le manque de sensualité érotique se dégageant de l'œuvre. Marsal appuie plus encore l'absurdité de la position du profanateur, en mettant en opposition ses traits grotesques avec la douce expression souriante de la terre cuite. Par ailleurs, le peintre ne laisse pas le spectateur de *Satyre et Bacchante* seul face à cette interaction, en introduisant dans sa composition deux autres personnages, dont l'un, la femme se retournant vers le satyre, indique clairement au spectateur ce qu'il est convenu de faire devant un tel spectacle. En présentant cette jeune femme cachant son rire derrière son livret de Salon, Marsal invite le spectateur de

[1017] A ce sujet, la seule occurrence d'une sensualité érotique quelconque dans l'art de Marsal que nous puissions souligner est celle qui apparaît occasionnellement dans les illustrations qu'il réalise pour le roman feuilleton de Roumieux, *La Favorite de Bou-Améma*, et pour lequel le peintre semble largement s'éloigner de son répertoire usuel, puisqu'il y présente également des scènes dont le caractère orientaliste est tout aussi singulier au sein de son Œuvre général.

[1018] LEICHLE Mathilde, « Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle », *Malaises dans la lecture*, *op. cit.*

l'œuvre à s'amuser à l'unisson avec cette dernière. Ici nous retrouvons une manière de traiter de façon riante des sujets dont se dégagent pourtant des idées sérieuses, pour le peintre.

Le propos principal de l'œuvre gravite autour du rapport des amateurs d'art, et du public général des expositions, aux œuvres qui leurs y sont présentées. Or, ici, ce que présente Marsal, c'est un sentiment presque amoureux de l'amateur à l'égard de l'œuvre d'art. Pourtant, l'amour dont il est question ici ne peut être profond, car il ne pousse pas l'amant à respecter l'objet de son affection. Il s'agit donc ici d'une passion emplie de vanité, qui n'est inspiré que par une beauté de surface. Cette observation semble particulièrement saillante, au regard du fait que l'amateur est ici présenté en train d'entretenir sa relation avec l'image d'une femme, négligeant totalement de se rendre respectable aux yeux de la femme de chair et d'os qui l'observe en arrière-plan. Pourtant, il n'est pas question d'attachement spirituel avec cette femme d'argile, comme il pourrait l'imaginer avec une véritable femme. Marsal dénonce ici cette frivolité, en la tournant au ridicule. L'amateur s'entiche ici d'un sujet à la mode pour son simple aspect superficiel. Nous retrouvons dans cette forme d'attachement aveugle un parallèle avec la notion d'enivrement qui est associée aux figures du satyre et de la bacchante. Taine utilise d'ailleurs des termes se rapprochant de cette rhétorique en parlant de l'effet d'ivresse que peuvent provoquer la beauté des œuvres sur son observateur[1019].

En ce sens, il est possible de lire un commentaire de l'auteur à l'égard des efforts que les artistes se voient obligés de produire, pour mieux complaire aux collectionneurs. Parmi ces efforts, nous pouvons compter, en premier lieu, celui de proposer des thématiques à la mode, comme le fait directement ici Marsal. A ces considérations, s'ajoute celle de présenter des genres picturaux plaisant mieux aux amateurs et qui les rendraient plus susceptibles d'acheter. L'œuvre *L'Enfant Prodigue*, peinte par Pierre Cabanel (Fig.171), n'est pas entourée des œuvres que représente Marsal sur sa toile à l'arrière-plan, lors de l'exposition de 1885[1020]. Le peintre ne tente donc pas de proposer une représentation absolument exacte d'un Salon ayant fermé ses portes deux ans avant qu'il ne signe ici son œuvre, mais plutôt de présenter une reconstitution intellectualisée de la manifestation qu'il présente. Nous pouvons trouver dans la profusion de

[1019] TAINE Hippolyte, *Philosophie de l'art*, *op. cit.*, préface XIII.

[1020] Selon le livret du Salon de 1885. Pour exemple, Marsal présente quatre compositions florales à proximité de l'œuvre de Cabanel, quand le livret indique que la composition traitant de fleur se trouvant le plus proche de *L'Enfant Prodigue* (emplacement 109), se trouve à l'emplacement 120. Pareillement, le livret annonce dans la proximité directe de l'œuvre, des scènes de genre comme deux pendants d'un *Départ pour l'école* (112 et 113), de Léon Caille, ou d'un *Petit Chaperon rouge*, ou d'une *Education musicale* (115 et 116), de George Callot, dont nous ne retrouvons trace ici, *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1885, p.20, 21.

natures mortes et de paysages, une référence à la nécessité pour les peintres de produire des toiles facilement commercialisables.

Ce commentaire s'observe également au regard du changement dans la conception du Salon depuis le début du XIXème siècle. Comme le décrit Alain Bonnet dans son ouvrage sur *L'enseignement des arts au XIXème,* le visiteur du salon change singulièrement de profil au cours du siècle, entrainant dans son sillage une modification dans la perception que le public, comme les figures politiques, se font de l'exposition. Là où, au début du siècle, l'exposition sert avant tout un rôle pédagogique auprès de son audience, une dernière qu'il doit édifier au travers du contact avec des œuvres inspirant de grandes et nobles pensées, il devient, à la fin du siècle, un lieu de loisir, où un public largement plus dense, se bouscule pour passer un moment plaisant[1021]. Ici, c'est définitivement un visiteur de cette dernière catégorie que nous présente Marsal dans sa scène principale qui, en dépit d'une attraction évidente pour l'art, ne sait pas l'exprimer de manière édifiante. Ce dernier considère sa visite de l'exposition comme un dilettante, sans s'encombrer de l'embarras d'une recherche intellectuelle ou d'une remise en question quelconque.

La présence d'un troisième personnage sur la toile semble instaurer une nouvelle ligne narrative. En effet, nous pouvons observer une interaction que Marsal semble insinuer entre chacun des personnages et une des œuvres exposées dans la galerie. Nous ne reviendrons pas sur celle entre le vieil amateur libidineux et la bacchante de terre cuite, qui œuvre sous l'œil rieur de la jeune femme en arrière-plan semblant elle-même être l'objet du regard du fils prodigue. Cette interaction semble proposer une transition entre le comportement des deux hommes de la salle. Celui que nous n'avons pas encore évoqué se trouve face au portrait qu'il observe respectueusement, et qui semble lui renvoyer son regard, chacun gardant une distance convenue. Ainsi, la jeune femme de la scène pourrait, saisie par le ridicule du spectacle offert par le satyre, faire acte de contrition, à l'image de l'enfant prodigue et se repentir de la frivolité d'un attachement superficiel aux œuvres. C'est par le rire que cette transition s'opère. Devant l'observation du ridicule, la jeune femme est poussée à se détacher de ses errements compromettants et à se rapprocher de la sage délectation de l'homme à sa droite. S'il s'agit ici du propos soutenu par Marsal, étant donné que le caractère comique de la scène représentée ne peut échapper au spectateur et qu'il est encouragé en ce sens par le personnage de la jeune femme, l'œuvre *Satyre et Bacchante* pourrait être pensée comme servant une véritable fonction éducative auprès de son public. Ici la toile propose directement à son spectateur d'expérimenter,

[1021] BONNET Alain, *L'Enseignement des arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et fin du modèle Académique*, *op. cit.*, p.239.

au même titre que la jeune femme de l'œuvre, l'observation du grotesque de la passion vaniteuse envers l'art, le poussant à s'en détacher lui-même. Dans ce rôle pédagogique, Marsal propose donc une scène de genre qui se substitue au rôle traditionnellement attribué à la peinture d'histoire.

Enfin, attardons-nous sur la figure de l'homme de dos se trouve relégué à l'extrémité gauche de la toile et sur le plan le plus reculé, là où son outrecuidant homologue se trouve être au centre de l'œuvre. L'œil du spectateur est par ailleurs guidé vers ce dernier, par le jeu de diagonales que met en place Marsal dans sa composition, appuyant plus encore sur la discrétion du second homme totalement anonymisé. Cette figure pourrait ainsi se trouver être celle de l'artiste éclipsé par la personnalité haute en couleur de l'amateur. Marsal semble donc traiter avec causticité ici un sujet qui peut s'avérer sensible pour une partie du public du Salon de Montpellier. Le peintre arrive néanmoins à ménager le caractère du public, en tempérant son propos par un traitement grotesque de la scène. Peut-être le peintre offre-t-il un reflet trop exact aux collectionneurs pour que ces derniers ne s'en portent acquéreurs, peut-être le peintre se refuse-t-il au paradoxe de faire commerce d'une telle œuvre, dans tous les cas, *Satyre et Bacchante* est conservée par Marsal jusqu'à ce qu'il en fasse la donation au musée de Sète en 1891, lui permettant, par la même occasion, d'échapper à sa mise sur le marché.

Les chercheurs s'accordent à dire que les décennies 1890 et 1900, sont des décennies de déclin du Salon de Montpellier [1022]. A cette époque, la société doit faire face à la concurrence de nouvelles formations artistiques qui proposent elles-mêmes des expositions, bien que plus ponctuelles et de moindre ambition[1023]. Son affaiblissement est également dû à des querelles intestines entre les administrateurs et qui s'amplifient après le décès de son président Eugène Castelnau (1827-1894) en 1894, et au retrait des subventions par la municipalité[1024]. En conséquence, les expositions proposées par la Société Artistique de l'Hérault se font de plus en plus sporadiques. C'est particulièrement le cas pour la décennie 1890, qui n'en compte que trois. S'ajoute à cela l'inconstance de l'ampleur des expositions qui peuvent changer de formes quand elles sont fondues avec des festivités plus larges, comme c'est le cas du Salon de 1890 intégré aux fêtes du Sixième Centenaire de l'Université[1025]. Durant cette période, les tableaux

[1022] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.271, ou SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.35.
[1023] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.40.
[1024] *Ibid.*, p.35.
[1025] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.275.

que Marsal propose au Salon sont en très large majorité des portraits ou des paysages[1026]. En exposant essentiellement des peintures dans son genre de prédilection, Marsal se montre donc moins audacieux et fait face à une critique qui lui est plus facilement acquise. Cette tendance se confirme aux expositions de 1910 et 1911[1027], avant que le Salon montpelliérain ne ferme ses portes pour une durée de dix ans. Quand il rouvre en 1921, Marsal est considéré comme un vétéran de la peinture montpelliéraine et reçoit, à cet égard, des éloges respectueux de ses cadets, comme des observations plus froides de la solidité non sans désuétude, mais respectable, de sa peinture[1028].

Le penchant affiché de Marsal pour la présentation de portraits au Salon montpelliérain, dénote de la confiance du peintre en son talent de portraitiste, mais aussi de son attention à l'égard de la critique de presse. Les critiques sont plus prompts à louer les talents de Marsal, lorsqu'il s'agit des parler de ses portraits et à émettre des réserves lorsqu'il est question d'autres genres artistiques. La proximité de Marsal avec la presse laisse entendre que le fait que l'artiste soit lecteur de ces observations. Nous trouvons également des indices de la l'attention que porte Marsal à l'égard tribunes de presse dans la correspondance[1029]. Ce qui s'entend ici, est l'enjeu de premier ordre que joue la presse dans ces expositions et la nécessité, pour un artiste, de complaire dans une stratégie de carrière bien établie. Si la presse apporte une visibilité bienvenue aux artistes lors des expositions, la remise en doute de leur talent peut produire un effet néfaste sur leur carrière. Les mauvaises critiques peuvent influencer l'opinion et contribuer à dégrader l'image d'un peintre en étant l'objet auprès du public.

Or, le but des expositions est justement de permettre aux peintres de se présenter à leur public. C'est à cette occasion, que les artistes peuvent espérer attirer de nouveau commanditaires. A ce sujet il nous faut ici observer deux stratégies qui se séparent lorsqu'il est question d'exposer au Salon. La première consisterait à exposer des œuvres directement

[1026] Six sur sept des œuvres présentées aux Salons de 1890, 1896 et de 1899 sont des portraits. Sept des quatorze œuvres présentées en 1902, 1904, 1907 et 1908 sont des portraits, les reste étant des paysages, à l'exception de scène d'intérieur : *Escalier du foyer du Théâtre municipal de Montpellier*.

[1027] Deux portraits sont exposés en 1910 et deux portraits à nouveau, ainsi qu'un paysage en 1911.

[1028] « Les vétérans de nos expositions affirment la valeur éprouvée de leur formule. Marsal est le mainteneur d'un art précis et probe. », « Le Salon de Mai », *L'Eclair*, 17 mai 1921, p.3, « De M. Edouard Marsal, une forte intéressante composition : Sébastien Bourdon peignant le portrait de Molière, et deux portraits de jeunes filles, Mlles G. M. et D… de grande distinction et de facture hardie. », « Le Salon du « Champ de Mars » », *L'Eclair*, 1er juin 1923, p.4,5.

[1029] C'est ainsi que nous pouvons interpréter la réflexion de son ami Delacroix en réponse à celle que Marsal lui a formulé dans la lettre précédente : « (…) tu as bien tort de t'occuper/ de ce que les journaux disent de/ ton tableau, d'abord ce serait une/ preuve qu'ils l'ont remarqué puis/ ils ne s'y connaissent en aucune/ façon (…). », DHE-20.

proposées à la vente et se servir ainsi de l'exposition comme d'une vitrine de marchand d'art[1030]. C'est une pratique qui se dessine dans *Satyre et Bacchante*, au travers des nombreux genres commerciaux proposés au goût du public. La Société Artistique de l'Hérault facilite les démarches et la mise en contact des artistes avec les amateurs, en mettant à disposition de ces derniers un bureau assigné à cette tâche[1031]. Cette stratégie semble séduisante à la fois pour les peintres de profession, comme pour les amateurs, dont la représentation augmente au fil des années[1032]. Les exposants peuvent donc espérer faire un bénéfice au moyen d'un achat par un particulier, ou bien d'un achat par le comité d'administration, à l'occasion de la loterie annuelle de l'exposition. Cette loterie permet à la Société Artistique de l'Hérault d'acquérir plusieurs des œuvres exposées au Salon avec les fonds récoltés par le biais de la vente de billet, afin de les mettre en jeu dans un tirage au sort. Marsal bénéficie plusieurs fois des prodigalités de cette loterie[1033]. Cependant, dans le cas de l'exposition de portraits, une telle stratégie ne peut être envisagée.

En effet, les portraits n'ont pas la même mission lors de leur exposition au public. Il s'agit donc, pour l'artiste, uniquement d'une manœuvre de séduction. Les portraits n'ont vocation qu'à attirer des commanditaires potentiels et à solidifier la réputation du portraitiste. Le genre du portrait ne fait pas partie des genres les plus représentés au Salon de Montpellier. Selon l'étude de Dominique Laredo, c'est le genre du paysage qui trouve la plus grande popularité sur ses cimaises[1034]. Il nous est donc possible ici d'identifier la manière dont Marsal conjugue les deux stratégies précédemment mentionnées au cours de sa carrière, tout en les affinant. La multiplication des ses envois de paysages à partir des années 1890, peut être vue comme un moyen de mieux s'assurer des ventes, en produisant dans un genre apprécié du public, quand il continue de briguer des commanditaires, en présentant avec constance des portraits qu'il a récemment réalisés.

En ce sens, la proximité du Salon de Montpellier représente un avantage indéniable pour Marsal. Il est plus aisé au peintre de disposer des toiles qu'il réalise sur commande, si les commanditaires sont eux-mêmes proches du lieu d'exposition. Cette proximité réduit les risques liés au long transport, mais abrège également les délais de communication. L'idée de

---

[1030] Dominique Laredo précise même que certains exposants, bien que largement minoritaires, sont représentés au Salon à travers des marchands d'arts qui y exposent les œuvres de leurs galeries, LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.265.

[1031] Le fonctionnement de ce bureau est brièvement décrit à la première page des livrets édités pour l'exposition.

[1032] *Ibid.*, p.264.

[1033] En 1872, avec son *Bord du Lez*, « Tirage de la loterie de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 25 juin 1872, p.3 ou en 1874, avec sa *Maraîchère*, ou *Marchande de légumes*, « Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 6 juillet 1874, p.3.

[1034] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.266.

pouvoir directement voir sa toile ou son portrait exposé devant les yeux de notables locaux, peut également présenter un avantage en faveur du Salon montpelliérain, en regard de son homologue national trop éloigné pour permettre de telles visites. Les portraits qu'envoie Marsal au Salon de Paris, sont ainsi souvent des représentations de membres de son foyer ou proche[1035]. A cet égard, nous pouvons ajouter le fait que l'idée de voir son portrait exposé au Salon local ou mentionné dans la presse pourrait, dans certains cas, exciter les envies des commanditaires et encourager les commandes de portraits.

De ce fait, la réputation du peintre ne peut manquer d'interférer dans ces considérations. S'il faut prendre en compte l'appétit du commanditaire pour la visibilité, il est moins risqué de son point de vue de traiter de ses affaires avec un peintre dont le talent reconnu lui assure chaque année d'être remarqué. La proximité de Marsal avec les acteurs de la presse locale permet d'ajouter à sa réputation la quasi-certitude d'une couverture par la critique, offrant plus de poids encore à sa stature, car le Salon de Montpellier reste un lieu où s'exprime la concurrence de l'offre artistique montpelliéraine. Certes, les exposants peuvent y bénéficier d'une concurrence moins nombreuse que celle du Salon parisien, mais ils bénéficient également d'un public plus réduit. Ce sentiment concurrentiel s'exprime d'ailleurs au travers d'anecdotes, qui donnent une certaine théâtralité à l'exposition et que la presse locale ne manque pas de relayer. Marsal est d'ailleurs la victime de l'une de ces anecdotes en 1875. Un de ses confrères, dont le nom n'est pas dénoncé par l'auteur de l'article racontant cette facétie, décide de coller, sur le *Saint-Benoît* exposé par Marsal, une note mentionnant le fait que Marsal ait reçut une récompense du jury montpelliérain pour ses œuvres[1036]. Visiblement faite avec des intentions malicieuses, cette farce nous fait percevoir les tensions que peuvent éveiller la mise en concurrence des peintres face au public.

Pour un peintre montpelliérain, ce public est plus spécifiquement sien. Les visiteurs du Salon montpelliérain sont donc des profils qui ressemblent plus au commanditaire type de Marsal, que ceux du Salon parisien. Cette observation peut expliquer la régularité avec laquelle le peintre expose au Salon, mais la stature et la réputation du peintre, peuvent expliquer à elles-seules la nécessité pour lui d'exposer au Salon municipal. Nous avons pu étudier le climat régionaliste qui anime la presse culturelle locale de cette époque. A son retour à Montpellier,

[1035] Comme c'est le cas pour son *Autoportrait,* son *Aïeule*, son *Portrait de ma fillette* ou encore pour le portrait de son ami Roumieux. Notons également le portrait d'un représentant politique national, celui du député Ménard-Dorian, et dont l'ambition politique du modèle justifie sa volonté à faciliter son exposition.

[1036] « M. Marsal a obtenu une médaille de 1ère classe pout l'un de ses portraits ; *quelqu'un* lui a fait la malice d'en coller la mention sur le *saint Benoit*. Touchante confraternité ! Je pourrais trahir le traître, mais je veux être grand et généreux, et ne dirai même rien du *tableau* qu'il a lui-même exposé. », « Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 3 juin 1875, p.1.

Marsal est engagé en tant que professeur à l'Ecole Municipale des Beaux-Arts. Nous pouvons donc comprendre que la participation à une exposition affichant aussi librement son intention de favoriser l'émulation de la vie artistique locale, ne puisse être contournée pour une personnalité comme Marsal. Il est tacitement attendu de lui de participer à ces salons, sous peine de se voir accusé par la critique de manquer de solidarité et de ne vouloir s'impliquer dans le dynamisme culturel régional.

Ainsi, exposer au Salon montpelliérain peut porter des enjeux capitaux dans la carrière de Marsal. Il est important de s'aligner avec l'attitude des autres petits maîtres régionaux à cette occasion, afin d'intégrer ces expositions à une véritable stratégie professionnelle. Si nous pouvons observer des enjeux si essentiels attachés à ces expositions locales, il est normal de voir la stratégie de Marsal s'étendre à d'autres expositions régionales, afin de pouvoir envisager les bénéfices déjà observés se multiplier.

2.3. Les autres expositions régionales :

L'étude des expositions régionales nous permet d'appréhender avec plus de clarté l'ampleur du dynamisme culturel qui anime la province à la fin du XIXème siècle, et au début du XXème. Cette histoire est régie par des pôles de développement culturels, dont la force d'attraction peut grandement varier en fonction des années. Ces variations peuvent présenter pour les peintres des opportunités d'étendre leur public, mais aussi des occasions de profiter d'une offre culturelle plus vaste et plus diversifiée. Il nous a été possible d'identifier au moins sept villes de province dans lesquelles Marsal a proposé ses œuvres, en dehors de la ville de Montpellier. Ces villes de province, appartenant toutes au midi de la France, définissant un espace de prédilection du peintre pour proposer ses envois dans des expositions. Cet espace est concomitant avec ce que nous savons de l'affection que le peintre porte à sa région natale, mais il présente également le bénéfice de la proximité géographique. Ce dernier bénéfice, nous l'avons vu, offre des avantages logistiques et financiers indéniables.

Il est un contexte dans lequel l'exposition dans plusieurs villes ne coûte d'ailleurs à l'artiste aucun effort supplémentaire de sa part. Ce contexte est celui des premières expositions données par la Société Artistique de l'Hérault. A partir de la seconde édition du Salon de la société, il est décidé que l'exposition doit justifier d'une dimension plus départementale, par le moyen de l'organisation d'une exposition itinérante. Cette exposition fait donc appel à la formation d'un sous-comité, en charge de la gestion sur la ville de Béziers. Si ces salons

remportent un succès auprès du public, ils portent déjà en eux la genèse d'une conflictualité qui met plus tard fin à ce fonctionnement. Dès l'exposition de 1872, le bureau biterrois se plaint de sa posture d'infériorité vis-à-vis de son homologue montpelliérain. Cette position est peu soutenable au sein d'une société intégrant à son fonctionnement des principes démocratiques, d'autant plus que les amateurs de Béziers se montrent, à cette période, les plus prodigues, en faisant de plus nombreuses acquisitions que les montpelliérains[1037]. Marsal profite, lui-même de cette prodigalité, puisque le peintre et collectionneur biterrois Gabriel Fayet (1832-1899) fait l'acquisition de l'une des œuvres que Marsal propose à l'exposition[1038]. L'année suivante, une plus grande liberté est donnée au comité de Béziers, mais la ville finit par se désolidariser de l'exposition de la Société Artistique de l'Hérault après l'édition de 1875[1039].

Ce que laisse discerner l'observation de ces conflits, c'est l'enjeu majeur que représentent les expositions artistiques en termes de politique culturelle, et plus largement leur importance dans les rapports entre les villes voisines. Dans les cas présentés ici, il est plus acceptable pour Béziers d'abandonner sa participation à une exposition florissante et de se résoudre à en constituer une de moindre ambition, plutôt que de rester dans l'ombre du rayonnement montpelliérain. Si les questions culturelles ont une telle importance dans l'analyse de la concurrence entre les villes, c'est qu'elles participent largement à imposer l'autorité des municipalités parmi leurs concurrentes. Montpellier fait d'ailleurs figure d'exemple ici. D'un point de vue économique, la ville peine à s'imposer en tant que chef-lieu de l'Hérault. D'une part, Montpellier se voit subir la concurrence de Sète qui joint à son port florissant, une posture de carrefour ferroviaire avantageuse. Ajoutons à cela la position ferroviaire également favorable de la ville gardoise de Nîmes, qui finit d'encercler Montpellier et repousse sa gare au rang de gare de passage[1040]. S'il est cependant un domaine dans lequel la ville de Montpellier s'impose de manière indéniable sur ses concurrentes, c'est bien le domaine culturel[1041]. Portée entre autres par ses institutions universitaires, Montpellier reste, dans la région, un pôle d'attraction et de formation pour la société intellectuelle languedocienne. C'est donc dans ce contexte que s'envisage, non seulement l'opportunisme de la ville de Béziers, mais aussi la posture défensive de la ville de Montpellier.

[1037] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.19-33.
[1038] Comme le précise la lettre rédigée par le bureau biterrois de la Société Artistique de l'Hérault à destination de Marsal, et lui confirmant l'achat de sa toile et procédant au paiement des 200 F dû, SAB-1.
[1039] A cette époque la création d'un comité Sétois est envisagée, mais elle n'aboutit jamais, SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.21.
[1040] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », dans AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, Privat, Toulouse, 2017, p. 337.
[1041] ANDREANI Roland, *La presse quotidienne de Montpellier des origines à 1944*, *op. cit.*, p. 343.

La ville de Montpellier se trouve à mi-chemin entre deux grandes villes, elles-mêmes profitant d'une extraordinaire période d'émulation culturelle sur le courant de la période étudiée, Marseille et Toulouse. Toutes deux, à l'instar de ce que nous avons vu à Montpellier, disposent d'un établissement de formation reconnu et d'un arsenal d'anciens élèves formés à Paris et restés fidèles à leur ville de formation. Ces mêmes artistes peuvent par ailleurs compter sur des politiques culturelles ambitieuses qui les favorisent face aux artistes métèques à ces cités. D'une part, Marseille exploite le renouveau insufflé par son école de Beaux-Arts depuis le milieu du siècle, et qui permet à celle qui est déjà troisième ville de France, de s'imposer sur le plan national. La ville bénéficie également des efforts historiographiques de ses intellectuels, qui se démènent pour individualiser une histoire de l'art provençale de l'histoire de l'art nationale et dont l'exposition rétrospective que la ville organise en ce sens en 1861 est un marqueur fort[1042]. De l'autre côté, Toulouse profite également des succès son école de peinture, ravissant son public de sujets méridionaux et défendant la politique d'un sage juste milieu esthétique[1043], que nous verrons à l'œuvre à Montpellier également.

La Société de Beaux-Arts qui se forme donc à Béziers en 1878, propose dans le courant de la fin du siècle quelques expositions[1044], qui peinent pourtant à faire de l'ombre à un Salon montpelliérain au sommet de sa gloire, et alors considéré comme le salon officiel du département de l'Hérault, mais aussi du département de l'Aude[1045]. Les artistes biterrois eux-mêmes ne semblent pas, selon la presse, réserver à leur ville natale des envois très enthousiasmants[1046]. Cependant, dès le début XXème siècle, Béziers remet en question cette polarisation lui étant jusqu'alors largement défavorable. Les années 1890 signent déjà le début du déclin de l'exposition montpelliéraine qui ne compte alors que trois éditions sur l'ensemble de la décennie. A cet égard, la tenue d'une exposition dans une ville voisine est d'un bénéfice certain pour les peintres montpelliérains, leur permettant de participer tout de même à une

[1042] IRAT-WASIUTYNSKI, Vojtech *« École de Marseille : région et histoire de l'art en France au XIXe siècle »,* PELTRE, Christine, LORENTZ, Philippe (dir.). *La notion d'« école »,* Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p.2-14.

[1043] BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Yves Bruand, Université de Toulouse II, 1989, 1198p.

[1044] Peu de sources donnent des informations sur ces manifestations, dont nous retrouvons cependant la trace dans des articles du *Publicateur de Béziers*, et traitant de l'ouverture de l'exposition annuelle de la société, « Société des Beaux-Arts, Exposition », *Le Publicateur de Béziers*, 5 mai 1893, p.2, « Beaux-Arts », *Le Publicateur de Béziers*, 5 avril 1892, p.2.

[1045] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.9.

[1046] « En parcourant attentivement les trois salons nous sommes obligés de constater que les artistes de Béziers ne tiennent pas le haut bout dans cette exposition. Pourtant Béziers compte des artistes dont la réputation n'est plus à faire et dont elle a le droit de s'enorgueillir ; pourquoi alors ne pas envoyer de leurs œuvres imposantes ? pourquoi ces petits tableautins, ces petites maquettes dont on nous a fait l'aumône ? », « Société des Beaux-Arts, Exposition », *Le Publicateur de Béziers*, 12 mai 1893, p.2.

exposition locale. Le nom de Marsal apparait aussi parmi les peintres montpelliérains exposant à Béziers à cette période[1047].

La Société Artistique de l'Hérault n'entame pas la décennie suivante avec de meilleures promesses en termes de régularité, puisque les années 1900 et 1901 aucun Salon n'est organisé à Montpellier. Cet exemple n'est pas suivi par la ville de Béziers, qui confirme la relance de son rayonnement culturel. C'est par le biais de représentations théâtrales qu'arrive cette poussée de dynamisme. En effet, dès l'été 1898, la ville achève la construction de ses arènes et organise à l'occasion de leur inauguration le montage du drame lyrique *Déjanire*, contant les élans jaloux de la dernière épouse d'Hercule. A cette occasion, la ville obtient le concours du librettiste Louis Gallet (1835-1898) et du compositeur déjà célèbre Camille Saint-Saëns (1835-1921)[1048]. *Déjanire* contribue à entériner la réputation du compositeur et devient un véritable succès national[1049]. Encouragé par un tel succès, la mairie réitère ces représentations et propose de monter le *Prométhée* de Gabriel Fauré (1845-1924), dont la première est donnée en 1901 et continue de collaborer avec Saint-Saëns, pour proposer de nouvelles pièces exclusives[1050]. Ces évènements contribuent à attirer une attention nationale sur la ville et à en faire un pôle d'attraction culturel[1051], fournissant à ses institutions l'aplomb nécessaire à la création d'un sentiment nouveau d'émulation. Nous pouvons trouver un indice de cette appétence nouvelle de la population de la cité biterroise pour les questions culturelles, dans la création à la fin de 1904 du journal *La Vie Biterroise* qui, sur le modèle de son homologue montpelliérain, se propose de traiter des sujets touchant à la vie mondaine et à la vie artistique et littéraire de la ville[1052].

L'exposition de 1900 est un véritable succès. L'observation de cette réussite depuis Montpellier ne peut manquer de mettre en exergue les lacunes de la ville. Face à cette situation, les colonnes de la presse montpelliéraine se trouvent obligées de constater un endormissement

[1047] « Citons encore (…) Marsal, (…) Courtines, (…) presque tous des artistes que nous avons eu au Salon l'année passée et que nous revoyons aujourd'hui avec plaisir. », « Société des Beaux-Arts, Exposition », *Le Publicateur de Béziers*, 5 mai 1893, p.2.
[1048] « Déjanire », *Le Monde Artiste*, 18 mars 1911, p.164.
[1049] *Ibid.*
[1050] « Prométhée à Béziers », *La Vie Montpelliéraine*, 5 mai 1901, p.5.
[1051] Cette attraction s'étend même au-delà des frontières françaises, comme le démontre un article de *Le Vie Montpelliéraine*, citant un article paru dans la presse allemande : « Dans la loge d'honneur, est assis le plus grand compositeur français, qui promet une partition nouvelle chaque année. Paris envoie ses critiques les plus distingués. Dans le public, beaucoup d'étrangers. », « « Prométhée » à l'Etranger », *La Vie Montpelliéraine*, 29 septembre 1901, p.9.
[1052] C'est ainsi que se présente la revue dans le premier éditorial de sa rédaction : « Mais, par contre, aucun évènement (…) ne passera inaperçu, aucune manifestation artistique, littéraire ou mondaine pourront se produire, sans que la *Vie Biterroise* ne les enregistre et ne les commente selon leur importance. », *La Vie Biterroise*, 2 octobre 1904, p.1.

de leurs propres institutions, en dépit de la supériorité de leur assise. Montpellier conserve l'avantage d'abriter le lieu de formation des artistes de la région, car, en dépit de la présence d'écoles municipales de dessin dans les villes de Nîmes ou de Béziers, l'évolution vers une carrière professionnelle passe nécessairement, pour un peintre local, par un perfectionnement à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Montpellier[1053]. La ville reste donc un centre attractif pour les artistes, mais doit déplorer de n'avoir à leur fournir aucun moyen de s'exhiber après leur formation et donc aucun moyen de se faire connaître de leur public[1054]. Les peintres montpelliérains sont donc résolus à participer à l'exposition biterroise.

Cependant, il nous faut remarquer ici un fait notable à propos du climat culturel héraultais de ce début de siècle. En effet, en dépit de leur proximité géographique, Montpellier et Béziers possèdent des dynamiques dissemblables. Leurs différences se font particulièrement ressentir au cours des expositions biterroises, durant lesquelles les artistes montpelliérains sont présentés en regard des biterrois. Cette démarcation s'effectue dans le sens où le public des expositions de Béziers est un public plus sensible aux tendances récentes de la modernité artistique, que ne l'est celui de la ville de Montpellier. Dans les faits, cela se traduit aux expositions, par un groupe montpelliérain dont les œuvres dénotent largement avec celles proposées par les artistes de Béziers. C'est une curiosité qui ne manque pas d'être relevée par les peintres eux-mêmes, comme en témoigne la correspondance de Marsal avec l'artiste sétois Toussaint Roussy[1055]. Cet écart s'intensifie quand, l'année suivante, la société des Beaux-Arts de Béziers sous l'égide de Gustave Fayet (1865-1825)[1056], décide d'organiser une exposition plus radicale encore, en faisant venir de Paris les peintres contemporains à la pointe de l'avant-garde esthétique et qui sont alors désignés dans l'Hérault sous le vocable indifférencié d'« impressionniste ». Les propositions de Marsal ont pu être, pour certains de ses contemporains et à une période antérieure, également présentées comme impressionnistes. Il faut de cette manière envisager le décalage indéniable que peut observer le public entre les propositions de Marsal et du groupe montpelliérain, avec celles de noms tels que Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van-Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Maurice Denis (1870-1943) ou encore Pablo Picasso (1881-1973), tous figurant dans les galeries de

[1053] LEPAGE Jean, *La création artistique dans le Languedoc vers 1889*, *op. cit.*, p.7.
[1054] « Nous sommes quelques-uns, à Montpellier, qui ne cessons de clamer (…), qu'une ville qui fait état de ses artistes, qui a, de plus, un Musée et une Ecole de peinture, est ténue de fournir à ses peintres les moyens de se faire connaître. », « Une Exposition de peinture, à Béziers », *La Vie Montpelliéraine*, 1er avril 1900, p.9.
[1055] « Aussi/ bien celles-ci que les miennes, elles détonnaient/ fortement dans ce/ petit Salon ou tous les/ impressionnistes avec/ ou sans talent se/ gobergeaient. Beziers/ raffole de ce genre ! », RT-7.
[1056] Fils de Gabriel Fayet, mentionné plus haut.

l'exposition à Béziers[1057]. Le Salon de Montpellier n'a, lui, jamais reçu aucun des grands représentants des mouvements impressionnistes et postimpressionnistes[1058]. Cette exposition ne manque pas de faire réagir notamment Roussy, qui raconte dans sa correspondance avec Marsal combien l'omniprésence impressionniste à Béziers lui ôte toute envie d'y proposer des envois[1059]. Ce qui se discerne par la voix de Roussy ici, c'est une forme de résistance, presque réactionnaire du foyer montpelliérain aux nouvelles mouvances artistiques. Cette résistance semble se confirmer par le manque de couverture qu'attribue *La Vie Montpelliéraine*, qui se sous-titre pourtant alors comme « régionale » (Fig.172), à l'exposition de 1901.

Ce que démontre la stupéfaction des montpelliérains face à cette exposition, c'est l'évolution parallèle que la ville semble cultiver en matière artistique. Sûre de sa ferme assise culturelle, celle-ci semble se défendre de l'inclusion de mouvements avant-gardistes dans son tissu artistique, au travers d'un rejet de peintres flattant un goût trop parisien au nom de la décentralisation. Si cette posture reste tenable dans la seconde moitié du XIXème siècle, c'est que Montpellier ne manque pas de représentants de taille, dont l'autorité s'affirme même dans la capitale. Cependant, après la disparition d'Alfred Bruyas en 1876, ou encore celle d'Alexandre Cabanel en 1889, la ville perd cette autorité et étiole sa connexion avec la vie artistique parisienne. Ayant perdu ses plus grands représentants à Paris, les montpelliérains qui avaient jusqu'alors la licence de se permettre de défendre la vie artistique parisienne sous couvert de défendre un individu issu de la formation montpelliéraine provoquant des émules à la capitale, ne peuvent plus s'autoriser les mêmes libertés en ce sens, sans s'exposer au risque de voir leur manque de patriotisme conspué dans la critique locale. La marotte de la décentralisation condamne donc les montpelliérains à se plonger dans une admiration des fantômes de ses gloires passées et lui devient ainsi, en cette toute fin de siècle, largement dommageable aux yeux de la modernité. Le poids des anciens petits maîtres importe également dans la constitution d'un héritage esthétique montpelliérain, à l'image de l'ancien maître de Marsal, Charles Matet, au rayonnement essentiellement local, mais dont l'influence plaît parfois même plus que ces autorités nationales. Montpellier semble donc ici payer le prix de ses lustres d'antan, par une stagnation relative de son goût artistique, là où Béziers, libérée de l'influence de trop puissants ressortissants, peut se risquer à des propositions plus radicales. Si

[1057] « Histoire de la Société des Beaux-Arts de Béziers », *Site officiel de la Société des Beaux-Arts de Béziers* [en ligne], consulté le 10/01/2024, disponible en ligne : < https://beaux-arts-beziers.com/histoire/ >.
[1058] LAREDO Dominique, *La Vie artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.265.
[1059] « A propos d'exposition/ j'étais Dimanche/ à Beziers. Je n'y/ envoi plus rien./ C'est une chapelle/ élevée à l'impressionnisme*/ A coté de quelques/ noms d'artistes de/ mérite il y a des/ farceurs et des [illis.]/ sur lesquelles œuvres/ on ose s'extasier ! », RT-8.

Béziers ne propose plus, par la suite, d'expositions aussi modernes que celle donnée en 1901, cet évènement lui permet de pérenniser son exposition annuelle et, par la même occasion, de confirmer sa position à la tête de la vie culturelle du département[1060]. Un exemple de l'influence de la formule biterroise sur la chronique montpelliéraine, s'illustre dans une plainte datant de 1907, concernant le manque d'envois venus de grands noms parisiens au Salon montpelliérain[1061].

Cependant, si la posture émancipée[1062] de Béziers contribue à favoriser son développement pour lui permettre de dépasser l'influence montpelliéraine, la ville peut également compter sur le support de mécènes et d'une Société Artistique qui ne cessent d'exister et d'essayer de proposer, même dans les années passées dans l'ombre montpelliéraine, des expositions qui puissent provoquer l'intérêt de ses habitants pour la matière artistique. Il est en revanche des villes dans lesquelles un tel système d'émulation ne connaît pas une fortune pareille. La troisième ville qui a reçu dans ses murs l'exposition de la Société Artistique de l'Hérault, la ville de Narbonne en propose un exemple. Cette exposition, dans une ville extra-départementale, est obtenue sur dérogation suite à la demande narbonnaise d'adjoindre au Concours Régional Agricole qu'elle accueille en 1870, l'exposition des Beaux-Arts proposée par la société[1063]. Ce procédé visant à englober des expositions artistiques dans des manifestations plus larges est assez courant. Nous avions déjà pu l'observer à Montpellier, avec les fêtes du VIème Centenaire, mais il apparaît également à l'exposition de Béziers en 1892, qui intègre à son Concours Régional agricole une exposition de Beaux-Arts. La diversité des travaux de Marsal joue en sa faveur au cours de cette exposition, permettant au peintre d'y apparaître à la fois dans la section Beaux-Arts[1064], et dans la section dédiée à l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, grâce à la réalisation de ses travaux ampélographiques[1065]. Cette occurrence reste unique, mais elle illustre surtout les grandes difficultés que rencontre le

[1060] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.56.
[1061] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.269.
[1062] Il ne s'agit pas ici d'oublier l'existence de grands représentants artistiques à Béziers durant cette période, et qui vont contribuer à porter le dynamisme biterrois. Parmi ceux-ci nous pouvons retrouver les membres de la famille Fayet, mais il nous faut néanmoins constater combien en dehors de la dynastie Fayet, ces représentants appartiennent à des générations plus tardives que celles des édiles montpelliérains, puisque parmi les doyens de cette garde nous retrouvons notamment le sculpteur Jean-Antoine Injalbert, né en 1845, ou le peintre Joseph-Noël Sylvestre, né à 1847, tous deux appartenant donc à la génération de Marsal, RICHE Nicole, « Béziers à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, un véritable vivier d'artistes », dans SAGNES Jean (dir.), *La Révolte du Midi Viticole cent ans après, 1907-2007*, Presses universitaires de perpignan, 2008, p.1-17.
[1063] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.210.
[1064] Dans laquelle il ne manque d'ailleurs pas de recevoir une récompense, « Section des Beaux-Arts », *Le Publicateur de Béziers*, 27 mai 1892, p.1.
[1065] « Deux salles sont consacrées à l'Ecole d'agriculture ; (…) La première contient une série de tableaux : « Les maladies cryptogamiques », peints pas le peintre montpelliérain E. Marsal ; », « L'Exposition de Béziers », *Le Messager du Midi*, 9 avril 1892, p.2.

département audois à tenter de se constituer une dynamique artistique sur son territoire. A l'apogée de sa gloire, le Salon de Montpellier étend son aire d'attraction aux départements alentours et se voit considéré comme un Salon officiel de l'Hérault et de l'Aude[1066]. Si Carcassonne connaît une émulation à peine plus favorable que Narbonne, l'Aude reste néanmoins l'un des parents pauvres de la vie artistique régionale. Pourtant, nous retrouvons des tentatives d'exposition, notamment à Carcassonne en 1884, une exposition que Marsal ne boude pas puisqu'il y expose, certes pour la troisième fois, sa *Grappilleuse*. Il est également possible que Marsal ait participé, à l'exposition notablement désastreuse de Narbonne donnée en 1895 par sa jeune Société des Beaux-Arts, dont l'échec vient témoigner du manque d'intérêt de la part d'un public local trop peu coutumier de telles manifestations[1067].

Si nous pouvons envisager la présence de Marsal à cette exposition c'est, pour commencer, en raison du manque d'exposition à Montpellier en 1895. La multiplication d'expositions régionales, peut ainsi permettre aux peintres de ne pas être dépendants d'un seul comité d'organisation. Par ailleurs, il nous faut relever le haut degré d'implication dans son organisation de son ancien élève et ami, Louis Berthomieux (1870-1928). Il est commun pour Marsal de participer à des expositions de province accueillies dans des villes où résident ses amis. Il faut relever plusieurs raisons à cela, la première étant la facilitation, par la présence sur place d'un tiers des questions logistiques déjà évoquées. Ces questions logistiques sont d'ailleurs complexifiées par la multiplication des envois pour les peintres, puisque toutes les expositions n'ont pas les mêmes règlements. C'est d'ailleurs à cette diversité des règlements que Delacroix impute sa bévue, au moment de l'envoi de ses œuvres pour le Salon de Montpellier. Dans ce type de situations, un peintre dans la position de Delacroix peut alors se trouver soulagé de voir un ami aussi influent que Marsal plaider sa cause auprès du directeur de l'exposition[1068].

Par ailleurs, une connexion avec un notable local, peut également avoir pour effet la favorisation du traitement de son œuvre à l'exposition. Dans un procédé assez similaire à celui que nous avions pu observer pour le Salon de Paris, une connaissance influente peut permettre

---

[1066] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.9.

[1067] L'exposition se trouve désastreuse dans le sens où elle fait accuser aux comptes de la société un large déficit financier, qui décourage la société de réitérer une telle aventure, comme le dénonce Berthomieux dans sa correspondance avec Marsal, « Nous avons arrêté les comptes de notre exposition de peinture et bien/ qu'elle réunissait toutes les conditions dans l'ensemble pour être un sûr garant de succès,/ nous y avons eu un fort déficit. La Société ne recommencera pas de longtemps cette/ cruelle expérience on la renouvellera sur des faces et dans des proportions toutes différentes/ Décidément, Voyez vous, les petites villes découragent les meilleures volontés. Elles assassi-/ -nent l'art et la Pensée ! », BeL-1.

[1068] « (…) il y a dans tout cela des erreurs/ de ma part que je te prie d'excuser/ auprès de M. le directeur, (…) / j'ai mal/ compris les conventions contenues dans/ l'imprimé qu'on m'a envoyé. j'avais/ cru comprendre qu'il fallait donner/ le poids approximatif de chaque tableau/ tandis que c'était des ~~la~~ caisses qu'il/ s'agissait. », DHE-10.

à un artiste d'accéder à des niveaux de distinction avec plus d'aisance. D'une part, l'artiste peut bénéficier d'un traitement favorable dans le placement de son œuvre, c'est le cas pour Marsal à l'exposition de Perpignan où une cousine de son épouse, Philomène Couderc, fait jouer son réseau, pour inciter le jury à trouver un placement plus propice pour l'œuvre de Marsal[1069]. A Carcassonne, c'est sur Narcisse Salières que Marsal peut compter, pour plaider sa cause, non seulement pour voir son œuvre magistralement mise en valeur[1070], mais aussi pour y briguer une récompense, comme le démontre sa lettre datée du 21 juillet 1884 dans laquelle le peintre affirme avoir usé de tous ses efforts à cette fin[1071]. Si cette tentative n'aboutit finalement pas[1072], cette anecdote nous laisse entrevoir combien le fait de multiplier les envois dans des expositions différentes accroit les chances des artistes de recevoir des médailles. Marsal trouve ainsi sa notice dans les livrets d'expositions des différents salons s'agrémenter des mentions de ses précédents succès aux expositions de Marseille, d'Avignon[1073], ou de Carcassonne[1074]. Si ces médailles peuvent dignifier la figure du peintre auprès de son public, leur étendue s'arrête pourtant à ce rôle honorifique, dans la mesure où la distribution de prix ne s'accompagne pas de compensations financières et qu'elles ne s'accompagnent parfois même pas de véritable médaille physique[1075].

Il est néanmoins d'autres facteurs plus politiques qui semblent jouer dans la mise en valeur des artistes, par le biais des distributions de récompenses. C'est à Nîmes, ville organisant

[1069] « (…) mon mari a vu le tableau d'Edouard le/ café d'un sou il n'est pas des mieux placé/ (…) il a dû sans doute envoyer/ en retard car il n'a pas de numéros d'ordre/ mais je l'ai signalé à monsieur Brieude / (…) il/ compte de nombreux amis dans le Barreau/ et dans la magistrature c'est un homme/ de poids garçon de cœur et de mérite et/ qui plus est un compatriote. Le jury principal de/ classement et d'examen Monsieur Julia Léon/ avocat est un de ces amis et malgré qu'il/ ne soit pas arrivé des premiers son tableau/ ne passera pas inaperçu (…). », CoP-1.

[1070] « Le frère Yve, étant allé faire une tournée/ à Carcassonne, avec l'exposition. Il a été/ content de voir en entrant, ton tableau de la grapilleuse/ Il m'a dit que c'était le premier qu'on y voyait en/ entrant, et qu'il était bien placé. Il m'a prié de t'en/ faire part. », F-6.

[1071] « J'ai fait tout ce que j'ai pu comme/ on vous l'a dit pour vous faire obtenir/ une médaille d'argent, et j'ai bien regretté/ de n'avoir pu y réussir, car vous le/ méritiez. J'ai fait ressortir toutes les/ qualités qu'il y avait dans votre gra-/ pilleuse et j'ai parlé de votre talent/ comme illustrateur. Malheureusement/ il y a des gens qui sont durs à convaincre,/ on a voté par main levée sur ma/ proposition et vous avez manqué votre/ médaille de trois voix. », SN-1.

[1072] Il nous faut remarquer la surprenante apparition sur le livret du Salon montpelliérain de 1885 d'une médaille reçue à Carcassonne, qui n'apparaissait pas au livret de 1883, *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1883, p.31 ; *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1884, p.40.

[1073] Marsal entretient des liens ténus, au travers de son implication dans le Félibrige, avec les notables provençaux qui auraient pu interférer en sa faveur dans le contexte de l'obtention de ces médailles, bien que nous n'ayons de source explicite comparable à l'exemple carcassonnais précédemment cité.

[1074] *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1887, p.40.

[1075] C'est par exemple le cas pour l'exposition de Marseille, dont le secrétaire général précise à Marsal que des diplômes de médailles sont distribués en lieu de médaille, aux vainqueurs de l'exposition, « (…) j'ai l'honneur de vous/ confirmer l'arrêté de M. le Maire (…)/ lequel arrêté a/ décidé qu'il ne serait délivré aux exposants/ récompensés que des diplômes de médailles/ et point de médailles. », SBAM-1.

également ses propres salons annuels se déroulant dans l'enceinte de la Maison Carrée[1076], que nous trouvons un exemple de cet aspect, plus précisément à l'occasion de l'exposition de 1888. Cette année-là, Marsal présente au public gardois le portrait de son bien aimé enfant du pays, Louis Roumieux, un portrait déjà accepté au Salon parisien de 1885. Cette année-là, donc, Marsal propose une œuvre aboutie, dans son genre de prédilection, à un public sensible à son sujet. Le peintre peut, par ailleurs, compter sur le support d'une autre éminence gardoise et membre du jury, Melchior Doze (1827-1913). Pourtant, en dépit de toutes ces conditions favorable, Marsal n'emporte aucune récompense à l'issu du Salon de Nîmes. Une lettre parvenue à Marsal de la part d'un certain Sabatier, alors inconnu de l'artiste, lui indique spontanément les manœuvres ayant eu lieu en coulisses, au sein du jury de l'exposition et qui sont, selon lui, la cause de la défection subie par Marsal. Selon Sabatier, ce serait la religion catholique de Marsal qui lui aurait ici fait défaut auprès d'un jury en majorité composé de membres protestants, plus prompt, toujours selon lui, à favoriser un peintre du sérail[1077].

Avoir parmi ses connaissances un individu habitué au goût de l'audience locale, permet également de connaitre les attentes de ce dernier. Dans la mesure où le goût des publics peut largement varier d'une ville à l'autre. Dans cette optique, il peut être complexe pour un artiste éloigné, de comprendre les attentes qui gravitent autour d'une exposition, afin de présenter des œuvres qui puissent favorablement impressionner les acheteurs locaux. Une nouvelle fois, la correspondance entre Marsal et Delacroix nous laisse entendre cette idée, quand ce dernier s'informe de l'appétence du public montpelliérain pour l'achat d'aquarelles[1078]. Les clarifications requises ici peuvent donc éviter à un artiste l'échec de l'envoi d'une œuvre destinée à la vente, dans un environnement qui lui serait hostile ou indifférent.

La tendance des peintres à exposer dans des villes où ils cultivent un réseau est également due au fait que la présentation à des expositions de province n'est pas forcément une proposition spontanée. Elle peut également être la résultante d'une demande d'un membre du comité organisateur de l'exposition. Dans ce cas, un lien d'intimité entre un peintre et un membre organisateur peut encourager de telles requêtes. C'est cet argument qu'expose à Marsal le peintre biterrois Louis Paul, membre de la Société Artistique de Béziers, pour justifier

[1076] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.210.
[1077] « Permettez à un ami inconnu/ de vous expliquer comment le/ font à Nîmes les distributions/ des récompenses, dans les divers/ Concours qui ont lieu dans/ cette ville./ Les Jurys sont tous formés avec/ une majorité de protestants(…)/ Le jury formé pour juger les/ œuvres exposées au salon de/ cette année, n'a pas échappé/ à cette règle (…) / Ce renseignement vous expliquera/ pourquoi M. Hugues Moline/ a [illis.] la médaille d'argent/ qui devait vous être attribuée, en/ toute justice, pour le portrait/ du félibre L. Roumieux ;/ M. Hugues Moline est protestant/ et vous êtes catholique. », S-1.
[1078] « Au moment de l'Exposition de Montpellier, fais nous adresser/ des invitations, ma femme et moi vous enverrons cette année/ y à t'il chance d'y vendre des aquarelles ? », DHE-18.

l'invitation de ses amis Maximilien Leenhardt et de Alexandre Courtines à la fameuse exposition de 1901, invitation qui n'a pas concerné les autres peintres montpelliérains[1079]. C'est donc la volonté active de Marsal de figurer parmi les exposants qui, dans le cas présent, lui vaut sa participation à l'exposition de Béziers.

Cette manifestation de l'intérêt de Marsal pour les expositions de province est donc caractéristique de l'état d'esprit qu'entretient le peintre tout au long de sa carrière. Ses participations à de nombreuses expositions locales portent des enjeux pléthoriques qui laissent apparaitre la diversité des propositions culturelles du Midi, variant tant par leur contenu, que par leur ampleur. Cette diversité ne peut manquer de séduire les peintres en besoin de donner de la visibilité à leurs œuvres et à leur nom, mais elle met également en avant la nécessité pour eux de satisfaire un public pléthorique. Pour considérer une réussite dans un salon, il faut à la fois remporter l'approbation des représentants artistiques locaux et celle du public. Cependant, il est une institution qui attire avec autant, si ce n'est plus, d'ardeur les convoitises des artistes, et dont les schémas de réussite impliquent une séduction envers des acteurs plus ciblés. Si en apparence, cette institution peut proposer des enjeux de reconnaissance plus augustes que les salons, nous allons voir qu'elle ne peut évacuer entièrement les considérations mercantiles liées aux carrières des artistes qu'elle présente sur ses cimaises. Cette institution, c'est le musée.

2.4. Le musée :

Si l'origine de l'histoire du musée en France ramène aux derniers instants de l'Ancien Régime[1080], celle du musée à Montpellier la suit de près à la période révolutionnaire[1081]. Dans sa genèse, l'institution muséale doit servir en premier lieu les intérêts des artistes, stimulant en eux un sentiment d'émulation par le biais du contact avec les œuvres des grands maîtres de tout temps. De manière plus large, la capacité des musées à permettre de construire un discours sur l'art et à éduquer pas seulement le goût des artistes, mais celui de tous les citoyens, leur est vite reconnu[1082]. Ces considérations, intégrées par la capitale, contribuent largement au développement de l'institution des musées parisiens dès leur incubation. Les musées de

[1079] « Envoyez vos toiles/ elles seront les bien/ venues. Cependant je dois/ vous dire que seuls/ Leenhardt et Courtines/ avaient été invités, à/ cause de l'intimité que/ j'ai avec eux. », PL-1.
[1080] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIIIe- XXe siècle*, éditions La Découverte, Paris, 2008, p.30.
[1081] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, Editions des Musées Nationaux, Paris, 2021, p.11.
[1082] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIIIe- XXe siècle*, *op. cit.*, p.37, 38.

province souffrent, eux, d'un délaissement général de la part de leurs municipalités. L'historien Dominique Poulot décrit dans son ouvrage *Une histoire des musées de France, XVIII*ème*- XX*ème *siècle*, un éveil des localités apparu à partir de la décennie 1840 et qui s'accentue progressivement, au cours des décennies suivantes[1083].

A cet égard, Montpellier présente l'avantage de posséder ses propres locaux, bien que devant plus tard les partager avec la bibliothèque municipale et l'école de dessin. En effet, lors de la donation de sa collection particulière à la municipalité en 1825, François-Xavier Fabre impose l'élévation d'un site d'accueil dédié aux œuvres municipales[1084]. Cette exigence permet ainsi à Montpellier de faire partie des rares musées de province qui trouvent si tôt une installation en dehors des locaux de leur mairie[1085]. Le bénéfice de la donation Fabre s'exprime ainsi au-delà même de l'enrichissement artistique qu'elle apporte. C'est en essence sur cette richesse que se reposent les administrateurs du musée qui profitent de la générosité des donateurs privés. La période durant laquelle Charles Matet occupe le poste de conservateur du musée se caractérise par une forme de torpeur[1086]. Matet trouve son rôle placé sous la tutelle d'un marquis de Nattes, exécuteur testamentaire de Fabre et successeur désigné par ce dernier à la direction du musée, et dont les idées conservatrices ne manquent pas d'entrer en conflit avec les gestionnaires locaux de l'établissement[1087].

Deux évènements marquants viennent bouleverser, au tournant de la décennie 1860, cette hibernation relative du musée. Le premier survient en 1868, avec la donation de la galerie d'Alfred Bruyas à la municipalité, faisant entrer au musée une modernité artistique qui y était jusqu'alors délaissée[1088]. Le second évènement est le décès de son conservateur Matet en 1870, dont résulte l'arrivée au poste en 1871 d'Ernest Michel[1089]. Ce dernier, en se révélant administrateur de talent, permet au musée de tirer tout le mérite de la nouvelle dynamique initiée par la récente donation Bruyas, en lançant une vaste réorganisation des collections[1090]. Ernest Michel profite, par ailleurs, de la multitude des dons Bruyas qui s'échelonnent sur neuf années et en trois parties, permettant de faire courir cette dynamique jusqu'à l'ultime acte de générosité du mécène, avec son leg de 1877[1091].

[1083] *Ibid.*, p.130.
[1084] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, p.11.
[1085] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIII*e*- XX*e *siècle*, *op. cit.*, p.132.
[1086] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, p.14.
[1087] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.295.
[1088] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, p.14.
[1089] Cette prise de poste intervient après la brève fonction de Jean-Jacques-Bonaventure Laurens de la fin du mois de juillet 1870, au début de juillet 1871, LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.297.
[1090] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, p.17.
[1091] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.300.

Ce sont tous ces efforts qui contribuent à solidifier la stature d'un musée considéré comme l'un des premiers musées de province. Un musée qui ne manque pas de susciter l'enthousiasme d'esprits aussi modernes que sont ceux de Vincent Van-Gogh ou Paul Gauguin en 1888. Un musée dont la contribution est par deux fois réclamée par le Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, afin qu'il leur envoi une partie de ses collections pour compléter ses expositions rétrospectives de l'art français données à l'occasion des Expositions Universelles de 1889 et de 1900[1092]. Ces sollicitations témoignent de l'aspect primordial des œuvres qu'héberge le musée et ne peuvent manquer de conforter les montpelliérains dans leur haute opinion de la représentation des arts dans leur ville.

La dynamique évoquée ici, ne manque pas d'enthousiasmer les montpelliérains qui y prennent librement part. Aussi, le musée enregistre-t-il des fréquentations exceptionnelles, si l'on en croit le recensement de son conservateur. Ce dernier estime en effet un total de 66 000 visites annuelles dans un rapport de 1890[1093]. Ce nombre impressionnant, dont il est difficile de mesurer l'exactitude, s'appuie sur un relevé du gardien en chef du musée. Ce que nous apprend également le rapport d'Ernest Michel, c'est la nature des visiteurs qui fréquentent le musée. La description faite du public du musée par son conservateur, nous précise la diversité sociale des individus se bousculant dans les allées du musée, mais aussi de personnages qu'Ernest Michel décrit sous le vocable de « gens de la campagne ». Le musée semble posséder une aire d'attraction qui excède le seul milieu urbain et inclus, dans son public régulier, les individus issus des campagnes alentours. Par ailleurs, cette large fréquentation s'assure une forme de pérennisation à travers l'implication des maîtres du secondaire, faisant profiter leurs élèves de visites au musée, habituant ainsi le jeune public à la fréquentation du lieu[1094].

Ce que démontrent ces observations, c'est le fait que le musée montpelliérain profite donc d'une large audience. Cette audience justifie l'intérêt majeur des peintres à s'y trouver représentés. En effet, au même titre que les salons précédemment étudiés, le musée offre la capacité aux peintres d'acquérir une visibilité certaine auprès de potentiels commanditaires. Cette visibilité a, par ailleurs, l'avantage de concerner une période plus étendue ou au moins plus diverse que celle qui concerne les expositions du salon. Les questionnements autour de la vente des œuvres sont également altérés lorsqu'il est question de parler d'exposition au musée puisque, dans le cas d'une intégration à ses collections, l'œuvre présentée se retrouve logiquement retirée du marché de l'art. Pour un artiste, La bonne appréhension des enjeux

[1092] *Ibid.*, p.300, 304, 309.
[1093] *Ibid.*, p.306.
[1094] *Ibid*.

gravitant autour de l'exposition de sa production sur les cimaises du musée, ne nous permet cependant pas de négliger entièrement les intentions mercantiles qui peuvent se profiler à cette occasion. Séparons ici deux types d'expositions ayant lieu au musée Fabre du vivant de Marsal. En premier lieu, il est question de l'exposition temporaire d'œuvre d'artistes contemporains, le plus souvent locaux. Le second, concerne l'exposition des œuvres appartenant aux collections permanentes du musée.

Les expositions temporaires consistent à la présentation de toiles d'artistes locaux proposant leurs œuvres au public, en dehors de la saison des salons. La presse donne le témoignage principal de ces manifestations. Les articles servent en effet de réclame pour annoncer la présentation, éminente ou courante, des œuvres au musée. Ces annonces sont d'autant plus nécessaires, que les expositions dont il est question ici sont échelonnées sur une durée allant d'une à cinq journées, dans les heures d'ouverture du musée[1095]. Le relevé des participations de Marsal à ces expositions[1096], démontre combien l'artiste a pu profiter de ce système avec régularité. Ce système, par ailleurs, ne semble favoriser qu'un nombre limité d'artistes locaux, plutôt professionnels qu'amateurs, comme le soulève Dominique Laredo dans son étude sur *La Vie Artistique à Montpellier*[1097]. Ces expositions se démarquent donc largement de celles proposées dans les salons, en ce qu'elles ont une grande souplesse dans leur période de présentation, mais également en ce qu'elles ne présentent qu'une poignée d'œuvres à la fois. Le plus souvent, lorsque Marsal expose il est seul et présente une œuvre unique[1098]. S'il ne nous a pas été possible de trouver d'indications plus précises sur la manière dont ces toiles étaient présentées devant le public, le fait qu'elles soient si peu nombreuses ne peut manquer de les mettre en valeur aux yeux d'un public habitué aux cimaises surchargées des salons. Si ces peintures sont donc plus facilement observables pour le public, la presse, elle, ne s'importune que rarement à proposer un article plus que purement descriptif, annonçant simplement la tenue de l'exposition sans décrire le tableau, oubliant même parfois de donner quelques précisions autres sur la nature de l'œuvre présentée[1099].

[1095] Selon les articles de presse détaillant les contours de ces expositions, la journée du dimanche est celle qui est la seule dédiée à ces expositions entre 1864 et 1872, puis, à partir de 1872 les expositions s'allongent sur la journée du lundi. Finalement, dans le courant de la décennie 1900, ces expositions étendent encore leur page, pour couvrir cinq jours de la semaine allant toujours du dimanche, jusqu'au lundi.

[1096] Joint en annexe de cette étude.

[1097] *Ibid.*, p.262.

[1098] Occasionnellement, d'autres artistes exposent en même temps que Marsal au musée, citons en exemple son exposition du mois de juin 1871, où il est accompagné de Pierre Cabanel et Antonin Trinquier, ou encore celle de mars 1888 à laquelle participe également son ami Henri Sijas, « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 10 juin 1871, p.3 ; « Musée Fabre. », 10 mars 1888, p.3.

[1099] Sur les 35 articles de presse qui nous ont permis d'établir le recensement des expositions de Marsal au musée, seulement sept proposent une critique plus détaillée, « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 10 avril 1864,

Marsal commence, très tôt dans sa carrière, à présenter ses tableaux au musée. Profitant sans doute de sa proximité avec Matet, alors conservateur, les premières occurrences de ces expositions apparaissent alors que Marsal est encore étudiant. Trois œuvres sont exposées durant la vie estudiantine du peintre. La première des trois, un portrait, est d'ailleurs présentée alors que Marsal est encore étudiant de Matet, en 1864. Non seulement cette manifestation donne lieu à l'une des rares critiques volubiles relatives aux expositions temporaires du musée[1100], mais cet article représente également la toute première mention de Marsal dans les colonnes de presse relevée dans la présente étude. Ce système d'exposition temporaire au musée n'exclut donc pas les jeunes talents, et peut leur permettre de se distinguer du reste de leurs comparses et de se rendre plus visibles auprès de personnalités mondaines de la ville. Cette visibilité peut en ce sens se révéler capitale, dans le contexte d'une demande de bourse auprès du conseil municipal. L'élargissement de l'intérêt de ces expositions au conservateur lui-même est également notable. En effet, Matet, dans sa double position de directeur-professeur de l'école municipale de dessin et de conservateur du musée, profite d'un moyen précieux de présenter l'efficacité de son enseignement. En usant de sa prérogative sur l'exposition des œuvres au musée, il a l'avantage de proposer au public montpelliérain ses élèves les plus talentueux. Cette dernière anecdote propose par d'ailleurs d'observer une nouvelle fois la confiance que place Matet dans le talent de son jeune élève. Une fois à Paris, Marsal n'oublie pas de se rappeler, toujours grâce à cette modalité, à son public montpelliérain, en lui proposant son *Viatique* en 1868[1101] et son *Portrait de Jules Pagézy* en 1869[1102].

Cette dernière œuvre nous permet d'observer un motif régulier dans les toiles qui sont proposées lors de ces expositions temporaires au musée Fabre. Dominique Laredo analyse la récurrence de la présentation de portraits de personnalités notables du montpelliérain à l'occasion de ces manifestations[1103]. Ici encore, les intérêts autour de ces présentations s'étendent au-delà de ceux des auteurs, dans la mesure où ils proposent aux commanditaires d'imposer leur image auprès d'un public favorablement impressionné à l'égard des mécènes artistiques. Le musée Fabre fait d'ailleurs partie des institutions qui permettent une forme de glorification de la figure du collectionneur, au travers de la mise en avant des grands

p.3 ; « Le Viatique, Tableau de M. Marsal », *Le Messager du Midi*, 23 mars 1868, p.3 ; « Un nouveau tableau », *L'Eclair*, 1er février 1882, p.3 ; Jehan de St-Y, « Beaux-Arts », *La Vie* Montpelliéraine, 11 novembre 1894, p.4 ; KARL, « Beaux-Arts », *La Vie* Montpelliéraine, 20 décembre 1896, p.6 ; « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 7 décembre 1897, p.3 ; « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 23 mai 1902, p.3.

[1100] « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 10 avril 1864, p.3.

[1101] « Le Viatique, Tableau de M. Marsal », *Le Messager du Midi*, 23 mars 1868, p.3.

[1102] « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 16 janvier 1869, p.3.

[1103] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.262.

contributeurs, en premier lieu en proposant de nommer le musée d'après son premier grand donateur. Le choix du nom de la galerie où sont exposées les œuvres issues de la donation Bruyas exemplifie à nouveau ce point[1104]. Les administrateurs du musée contribuent ici, en institutionnalisant le projet intellectuel de Bruyas, à élever sa stature et à proposer une image favorable du mécène auprès du public montpelliérain. Cette image positive s'accorde avec l'évolution que connaît celle du collectionneur en France au XIXème siècle, comme le décrit Anne Martin-Fugier dans son ouvrage traitant de la vie d'artiste au XIXème siècle[1105]. Ainsi, se présenter en protecteur des arts peut avoir de véritables retombées positives, notamment pour les figures politiques. Encourager la présentation de son portrait au musée, quand on sait la résonnance que connaît le musée auprès des populations de toutes classes, répond donc à des problématiques qui permettent de soigner son image publique. Ce principe est applicable dans les autres contextes d'exposition d'œuvres déjà étudiés, notamment ceux des expositions au Salon. Dans le cas présentement étudié, le portrait est le genre majoritairement représenté, quand il se trouve relégué en position plus minoritaire dans les salons[1106].

Marsal suit le schéma préférentiel de ces expositions temporaires au musée, en y proposant régulièrement des portraits[1107]. Il est une autre récurrence dans les œuvres présentées par Marsal à l'occasion de ces expositions. Ce sont les toiles destinées, voire déjà présentées, au Salon de Paris. Ainsi, en 1877, Marsal propose-t-il son *Upa ! minyons, alerta !* ou en 1885 son *Portrait de Louis Roumieux*, revenant toutes deux du Salon parisien. Il est cependant des cas, où la primeur de la présentation de la toile est réservée au public montpelliérain. Pour exemple, les œuvres destinées aux envois de 1878, *Margueritte la grappilleuse* de 1879, le *Portrait de M. Ménard-Dorian*, ou encore celle de 1888, *Les Etrennes* sont toutes trois présentées dans les mois précédent l'ouverture de l'exposition parisienne. Les œuvres que présente Marsal à son public montpelliérain par le biais du musée Fabre semblent donc être celles qui figurent parmi ses plus abouties. Ce moyen se révèle fort utile pour le peintre, dans la mesure où le Salon montpelliérain souffre parfois de l'irrégularité de ses éditions. Le *Portrait de Louis Roumieux* à l'avantage de se voir offrir un espace d'exposition au musée Fabre et permet à Marsal d'en faire la présentation aux montpelliérains dès 1885, quand il lui aurait fallu

[1104] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, p.14.
[1105] MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.324.
[1106] Cette dernière observation semble donc induire un inversement d'équilibre entre les intérêts individuels des peintres et des collectionneurs et ceux des deux institutions. Même si les expositions au salon, comme au musée contribuent toutes aux intérêts à la fois du peintre et du collectionneur, dans le cas du musée, ce pourrait être les intérêts de ce dernier qui priment, quand dans le cas du salon, c'est l'artiste qui y trouve mieux son compte.
[1107] Nous avons pu en dénombrer au moins seize dans notre relevé des expositions de Marsal, sachant que certaines œuvres ne recevant de descriptions précises dans les articles traitant de leur présentation au musée, pourraient sans doute venir grossir ce chiffre.

attendre le printemps 1887 autrement, le Salon de Montpellier n'ayant pas connu d'édition en 1886. Le *Portrait de Louis Roumieux* représente un exemple particulièrement probant d'une forme d'insistance d'exhibition dont certaines œuvres peuvent faire l'objet, dans le sens où cette œuvre est présentée à deux reprises en 1885, une première fois au Salon parisien, une seconde fois au Musée Fabre, puis en 1887, au Salon de Montpellier et enfin en 1888, au Salon de Nîmes. Cette dernière observation permet de comprendre combien ces possibilités d'exposition sont vues, par le peintre, plutôt comme complémentaires les unes des autres. En effet, elles ne se remplacent pas mutuellement, mais se cumulent. Ainsi, si les modalités de ces expositions temporaires au musée les différencient de celles dans les salons, s'envisagent des similitudes dans les motivations d'un artiste à s'y trouver représenté, tant sur le plan de la visibilité, que sur le plan de la mise en vente des œuvres proposées. Apparait ici une pénétration des considérations mercantiles au musée.

A l'échelle du musée, de telles propositions comportent néanmoins des avantages, dans le sens où ces expositions temporaires apportent des motifs de visite aux montpelliérains habitués des collections permanentes. Ce système permet également au musée de s'inscrire dans une ligne politique qui s'allie avec le régionalisme ambiant, en favorisant les talents locaux dans ces expositions. Il permet aussi de satisfaire, ou du moins de donner l'apparence d'une volonté de satisfaire, les demandes des critiques qui s'affligent de voir les collections du musée préserver une forme d'hermétisme vis-à-vis de la peinture contemporaine[1108].

L'entrée au musée de la donation et plus tard du leg Bruyas, a permis à la modernité artistique d'infiltrer les galeries du musée, lui offrant de glisser sur la dynamique et la notoriété d'œuvres parmi lesquelles *Les Baigneuses* de Gustave Courbet (1819-1877), qui ont défrayé la chronique déjà plus d'une décennie auparavant. Les années avançant, la modernité autrefois outrée de ces œuvres trouve une forme d'institutionnalisation, face à l'émergence de l'Impressionnisme et des mouvements postimpressionnistes. Ces mouvements artistiques ne trouvent cependant pas grâce auprès des acquisitions du musée. Le budget du musée se révèle pourtant considérable, car si l'institution bénéficie de nombreuses donations en nature, elle jouit également de dons financiers réguliers, qui permettraient la mise en route d'une politique d'acquisition ambitieuse[1109]. Ernest Michel et son successeur George d'Albenas adoptent une posture assez similaire dans leur vision du monde de l'art, à savoir une posture conservatrice. Ainsi, avec à la tête de l'institution de telles personnalités jusqu'en 1914, la modernité butte à

[1108] LAREDO Dominique, *La Vie artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.339.
[1109] *Ibid.*, p.322, 338.

son entrée au musée pendant toutes les dernières décennies du XIXème siècle, jusqu'à la première guerre mondiale.

Cependant, le conservateur n'est pas la seule figure décisionnelle dans le contexte de l'entrée des œuvres au musée. En effet, l'introduction de nouvelles œuvres est soumise à l'avis d'une commission consultative. Cette dernière est dirigée par le maire de la ville. Son adjoint délégué aux Beaux-Arts et le conservateur du musée se partagent la vice-présidence. Neuf autres membres sont sélectionnés, parmi les notables et artistes de la ville, dont deux parmi les membres du conseil municipal. La lecture du règlement organique du musée, informe des prérogatives larges que possède cette commission, qui doit donner non seulement son approbation sur l'acquisition d'œuvres, mais aussi sur l'acceptation des donations et legs, sur le placement des œuvres dans le musée, et sur les restaurations à effectuer[1110]. Les avis de la commission sont ensuite soumis au conseil municipal qui décide de prendre acte ou non de ses observations. La consultation des *Guide de l'Hérault*, publiés à partir de 1895, permet de palier aux lacunes des archives concernant cette commission, en délivrant l'identité de ses membres. Si Marsal ne fait pas partie de cette commission[1111], la bonne entente qu'il entretient avec certains de ses représentants, tels que Pierre Cabanel, ou encore Maximilien Leenhardt est notable. Isabelle Laborie, dans son étude sur Leenhardt, décrit l'admiration de ce dernier pour les toiles d'artistes modernes, quoique toujours éloignées des conceptions radicales de la modernité artistique[1112]. Elle décrit également les difficultés que rencontre le peintre à faire entrer de telles toiles au musée, en dépit même de la position qu'il occupe et de sa franche amitié avec d'Albenas[1113]. La résistance montpelliéraine à la modernité artistique, s'exprime donc jusque dans la commission d'acquisition qui, par sa composition hybride mêlant artistes, notables et politiques montpelliérains, semble étendre cette résistance à plusieurs milieux.

La frilosité de la critique montpelliéraine se comprend dans le contexte de cette sous-représentation de la modernité, au sein d'une institution faisant autorité dans la ville. Compte tenu que l'un des rôles initiaux du musée est d'éduquer le goût des citoyens à la matière artistique, il est possible de comprendre combien les attentes du public montpelliérain se fondent également sur ce qu'il peut voir dans les galeries d'un musée qu'il fréquente avec assiduité. Ce principe intéresse donc particulièrement les peintres, dans la mesure où, de cette

[1110] Article.2., La Commission du Musée, *Règlement du Musée de Montpellier*, Imprimerie Serre et Roumegous, 1902.
[1111] A cet égard il nous faut ici contredire l'affirmation de Isabelle Laborie dans son ouvrage sur la vie de Leenhardt, et qui affirme la présence de Marsal parmi les membres de la commission, LABORIE Isabelle, *L'œuvre, reflet d'un milieu, Michel-Maximilien Leenhardt, dit Max Leenhardt*, *op. cit.*, p.305.
[1112] *Ibid.*, p.306.
[1113] *Ibid.*, p.306-308.

manière, intégrer les collections permanentes d'un musée permet aux auteurs d'imposer leur influence dans le goût artistique local. D'une part, elle peut servir de modèle de formation aux jeune peintres, d'autre part, elle constitue un moyen efficace d'institutionaliser son nom et sa manière artistique. Ainsi présenté, dans un lieu si illustre aux yeux des montpelliérains, le goût de l'auteur ne peut en paraître que plus avisé, le laissant ainsi s'imposer dans les préférences des visiteurs.

De ce fait, il est nécessaire pour le peintre de voir une œuvre aussi représentative que possible de son travail intégrer les collections du musée, car, non seulement elle témoigne du travail plus général de l'artiste, mais elle peut également servir à infléchir le goût du public, en légitimant l'imagerie qu'elle propose. Il est donc important de noter par quelle œuvre Marsal souhaite voir sa représentation au musée s'effectuer. En 1903, Marsal propose à la commission du musée son œuvre *Dona Marioun* (Fig.173). C'est donc le type de la vieille femme du peuple qui est sélectionné par le peintre pour être la représentante de sa carrière sur les cimaises du musée de sa ville natale. Cette volonté de se trouver représenté par le type vielle femme du peuple relève d'une certaine insistance chez le peintre. En effet, dès 1881, nous pouvons trouver un indice de ce désir. Cette année-là, Marsal achève le *portrait de Mme Marcourel* (Fig.174), mère d'un ami et voisin de Marsal, Jacques Marcourel[1114]. Or, Marcourel n'a pas pour intention de conserver ce portrait. Comme l'indique le rapport de délibération daté du 14 novembre 1881, le propriétaire du tableau souhaite, dès l'année de sa conception, offrir l'œuvre au musée de Montpellier[1115]. Un détail dans cette proposition de donation nous laisse envisager la connivence de Marsal à l'occasion de cette démarche, c'est l'exigence du mécène à l'égard du placement de son œuvre. En effet, Marcourel exige que Marsal décide de la place qui doit être octroyée au portrait dans le musée. Cette condition, qui provoque le refus du conseil municipal[1116] témoigne, à minima de l'entente entre les deux hommes au sujet de la donation du tableau. Le *portrait de Mme Marcourel* intègre finalement les collections du musée, un an après la *Dona Marioun*, grâce à la donation de la veuve de Jacques Marcourel[1117].

[1114] Selon le rapport de délibération municipal, M. Marcourel vit au n°11 rue du Terral, rue habitée par Marsal dans son enfance et, plus tard, à partir de 1890, 1 D 64.
[1115] 1 D 64.
[1116] « (…) M. Marcourel, peintre rue terral 11, offre en don à la ville de Montpellier, pour son musée, un tableau de genre peint par M. Edouard Marsal (…), mais il y met cette condition que le tableau devra occuper la place que lui assignera l'auteur. (…) Je vous propose donc, sous la réserve que M. Marcourel renoncera à cette condition qui ne pourrait être acceptée sans créer un précédent fâcheux, de renvoyer l'examen de son offre à la Commission du Musée. (…) Le Conseil refuse la donation de M. Marcourel, à cause de la condition exigée par le donateur. », 1 D 64.
[1117] 1 D 91.

Ainsi, il semble que Marsal poursuive avec insistance le désir de voir un de ses portraits de vieille femme entrer au musée. Plusieurs raisons peuvent justifier ce fait. La première découle de l'aisance de Marsal dans ce type d'exercice. L'artiste possède un talent reconnu, non seulement pour le portrait, mais plus spécifiquement pour la représentation des personnes d'âge mûr. Dans ce contexte, il est normal de voir le peintre préconiser un genre dans lequel il excelle. Par ailleurs, ce genre le rapproche de son maître montpelliérain dans la mesure où ce talent leur est à tous deux reconnu. Par le biais de cet héritage, ce type de peinture renforce son caractère identitaire, puisque Marsal s'y impose, au travers de la rhétorique héréditaire, en représentant légitime d'une tradition picturale montpelliéraine. Enfin, le regard affectueux que porte Marsal à ses modèles semble largement contribuer au désir de les voir orner les galeries du musée. En effet, tant d'un point de vue personnel, de par la proximité qu'il peut entretenir avec ses modèles, que d'un point de vue général, en faisant de ces dames âgées des types montpelliérains, la déférence de l'artiste n'est pas dissimulée. Marsal choisit donc de présenter des œuvres produites dans un genre artistique dans lequel il se distingue, et qui représente un héritage montpelliérain à la fois sur le plan esthétique, par son rapport avec Matet, et sur le plan thématique, en proposant une œuvre se voulant représentante d'un type montpelliérain. C'est donc ce témoignage de l'héritage reçu que l'artiste entend imposer en héritage donné, sur les cimaises du musée d'une ville à laquelle il voue une affection jamais discutée.

L'estime que Marsal porte à sa ville natale ne manque pas d'ailleurs de décupler les enjeux autour de cette donation. Pour un peintre comme Marsal, le fait d'intégrer les collections permanentes du musée doit être observé comme une affaire sérieuse, comme une forme de consécration. Au-delà de faire apprécier sa manière au goût du public, l'intégration au musée peut permettre, par l'institutionnalisation du nom de l'artiste, de faire monter les prix des œuvres de son auteur. Il est difficile de déterminer ce qui, après l'échec de 1881, a poussé Marsal à attendre autant de temps, avant de proposer de nouveau une œuvre au musée. Peut-être les vexations multiples éprouvées par l'artiste au cours de cette même année, c'est à cette période que sont conduit les évènements qui mènent à sa démission de l'Ecole Municipale des Beaux-Arts, ont refroidis ses élans. Par ailleurs, la correspondance avec Toussaint Roussy suggère la difficulté que Marsal a à se séparer de ses œuvres, qualifiant cet acte de « crève-cœur » pour l'artiste[1118]. Peut-être l'esprit de collectionneur en Marsal décourage-t-il un don plus précoce. Peut-être l'artiste attend-t-il d'entrer au musée par un truchement plus plaisant que le don personnel, notamment celui d'une proposition d'achat par la commission. Marsal

[1118] « Je sais que dans/ votre situation c'est un crève-cœur/ & je vous laisse entièrement libre/ de faire ce que v/ voudrez. », RT-2.

peut en effet observer l'empressement de certaines municipalités à acquérir les œuvres des artistes locaux au prix fort, par le biais de ses échanges avec son ami Delacroix[1119]. Cependant, si la commission du musée se décide, à partir des années 1890, à focaliser ses acquisitions sur des artistes contemporains et locaux[1120], Marsal ne bénéficie pas de cette nouvelle ligne directrice, quand bien même ces acquisitions ne s'orientent pas vers des propositions radicalement modernes[1121]. Aucune source ne permet de déterminer avec exactitude les raisons de ce désintérêt.

Le don d'une œuvre à un musée peut coûter à un artiste, puisqu'il ne touche pas d'argent à la séparation de son œuvre, créant ainsi un déficit financier direct si l'on prend en compte le coût de facture de l'œuvre. C'est une problématique qui s'observe au cours des évènements entourant la création du musée de Sète. En effet, il est des villes qui, à la fin du XIXème siècle, ne profitent pas du même avantage que Montpellier en termes d'équipement muséal. Si certaines villes, comme Narbonne, ont négligé la conservation de leurs propres collections au point de les faire tomber dans l'obscurité, d'autres, comme Sète, ne bénéficient simplement d'aucune structure muséale municipale. Dans les deux cas, ces situations créent des nécessités pour les administrateurs, de mettre à contribution leur liens d'amitiés avec les artistes. Dans le cas de Marsal, cette mise à contribution lui fait endosser le rôle de relayeur entre Louis Berthomieux, directeur du musée de Narbonne, espérant obtenir une copie du règlement du musée de Montpellier afin de s'en inspirer pour réformer son institution[1122], et George d'Albenas, désirant obtenir du musée de Narbonne le dernier catalogue édité de ses collections[1123].

Dans le cadre du musée de Sète, en revanche, la mise à contribution de Marsal est plus lourde. En effet, dans un premier temps, Marsal est désigné comme l'un des correspondants de la commission du musée en création[1124]. Si Toussaint Roussy, initiateur du musée sétois en 1887, envisage de pouvoir permettre à son ami de vendre au jeune musée son œuvre *La*

[1119] En 1876, Delacroix obtient de la mairie de Cambrai l'achat d'une œuvre pour la somme de 2000F, « (…) il est/ évident que ces toiles ne doivent/ être achetées que par des Musées./ C'est celui de Cambrai qui m'a acheté/ celui de l'année dernière, au prix de 2000$^{f.}$ », DHE-13.

[1120] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.339.

[1121] A titre d'exemple nous pouvons citer dans ces années, l'acquisition d'œuvres de Cabanel, d'Ernest Michel ou bien même de l'élève de Marsal, Antoine Calbet, *Ibid.*, p.340.

[1122] « Je désirerai apporter quelques mo/ -difications à certains règlements/ et ne veux le faire qu'après étude/ de certains règlements similaires/ je voulais donc vous prier de/ me faire envoyer le règlement/ du musée de montpellier. », Bel-2.

[1123] « Je vous serais obligé de/ dire à M^{r} d'albenas que puisqu'il désire/ quand même un des anciens catalogues du/ musée, je m'efforcerai de lui en procurer/ un dès mon retour pour lui être agréable. », BeL-3.

[1124] « Sur la demande de M. Louis Thau, vice-président ; M. Marsal, artiste peintre à Montpellier (…) ont été nommés à l'unanimité membres correspondants de la commission. », « Musée. », *Le Messager du Midi*, 26 décembre 1890, p.3.

Cigale[1125], ces ambitions doivent rapidement être revues à la baisse, devant le constat d'un manque de finances dans les caisses municipales. En effet, à peine un mois après cette campagne, le musée peinant déjà à honorer certaines de ses créances en cours, ne peut plus se permettre d'acquérir de nouvelles œuvres[1126]. Ainsi, Toussaint Roussy s'en trouve réduit à demander à Marsal la donation d'une de ses œuvres, une donation qu'il tente de rendre plus séduisante en précisant qu'elle lui permettrait de figurer au catalogue aux côtés d'autre artistes donateurs appartenant au groupe montpelliérain[1127]. Bien entendu, il n'est plus question ici de proposer à Marsal de se séparer à titre gracieux d'une œuvre aussi considérable que *La Cigale*. En revanche, Roussy obtient de son ami le don de son *Satyre et Bacchante*[1128], œuvre moins ambitieuse par ses dimensions, mais qui ravit le directeur du musée en charge au moment de sa réception.

L'abandon d'une œuvre à un musée peut signifier plus qu'une perte matérielle pour un artiste. En effet, il est également tacitement attendu de sa part qu'il renonce à une part de sa propriété intellectuelle sur l'œuvre, comme nous le présente le journaliste Justinien dans *Le Publicateur de Béziers*[1129]. L'argument que tente de faire valoir le chroniqueur concerne l'exposition au Salon de copies signées d'une œuvre donnée à un musée. Le risque étant de voir ces copies recevoir des récompenses qui inverseraient le rapport de valeur entre l'œuvre du musée et sa copie. Ainsi, si rien, au regard de la loi, n'aliène aux peintres leurs droits d'auteur sur des œuvres entrées dans un musée, il leur est fortement déconseillé de prendre part à de telles pratiques. Il leur est donc tacitement recommandé de renoncer à une part de leurs droits d'auteur. Ce type de contraintes, après analyse de l'appétence de Marsal à l'égard de l'exposition de ses œuvres, a pu lui inspirer une distance vis-à vis de la pratique du don au musée.

Le musée lui-même autorise les copies de ses œuvres. La copie des œuvres du musée fait en effet partie intégrante du principe pédagogique qui anime son origine, puisque les jeunes

---

[1125] « Je préfère être long. / & rentrer dans tous ces détails/ pour v/ faire bien connaître/ la situation & savoir à qui/ v/ en tenir du sujet & sur/ votre « Cigale »./ Si l'achat de cette œuvre/ ne se faisait pas contre mon/ attente & contre tout ce que/ j'ai fait pour vous dans/ cette intention v/ seriez/ bien naïf de donner une/ œuvre pour le Musée. », RT-1.

[1126] « Il n'y a plus d'espoir à/ avoir pour votre œuvre, d'autant/ que le [illis.] édité nous/ refuse même les frais de la/ fête d'inauguration. », RT-2.

[1127] « Est-ce que/ pour figurer dans notre catalogue &/ paraître dans notre musée à/ coté d'Er-Michel, de Sylvestre,/ d'Injalbert, de Crivet, de Max Leenhardt/ de Chatinieu, de Gaidan, de P. Cabanel/ de A. Cabanel, de Faliès. Tous ces camarades/ & collègues ont donné. Je sais que dans/ votre situation c'est un crève-cœur/ & je vous laisse entièrement libre/ de faire ce que v/ voudrez. », *Ibid*.

[1128] « Annonçons aussi que M. Toussaint Roussy a obtenu de M. Edouard Marsal, artiste peintre, une de ses œuvres intitulée *Satyre et Bacchante*. », « Cette - Musée Municipal », *Le Messager du Midi*, 25 avril 1891, p.3.

[1129] JUSTINIEN, « Société des Beaux-Arts- Exposition », *Le Publicateur de Béziers*, 19 mai 1893, p.2.

peintres doivent pouvoir se former au contact des grands maîtres, en les observant et en les répliquant[1130]. L'autorisation de cette pratique est néanmoins soumise à l'autorisation préalable du conservateur[1131]. Marsal n'est pas étranger de ces pratiques, puisqu'il obtient à Paris l'autorisation copier au Louvre[1132], et que nous trouvons également des indices de cette pratique au musée Fabre. En effet, parmi les œuvres de Marsal, certaines occurrences comme *La Jeune fille au panier* (Fig.175) ou encore *La Petite Nanette* (Fig.176), toutes deux réalisées d'après des œuvres de Jean-Baptiste Greuze et conservées au musée Fabre. Si ces deux toiles non signées et restées dans le fond d'atelier de l'artiste, constituent plutôt des études, d'autres œuvres ont été mises en circulation sur le marché. Ainsi, y retrouve-t-on un tableau tel que son *Paysage* (Fig.177), copie ici d'une toile du peintre Julien-Gustave Gagliardini (1846-1927), la mention précisant l'identité du peintre de l'œuvre originale, apparaissant au-dessus de la signature de Marsal, laisse comprendre qu'il s'agit ici d'une commande à laquelle répond Marsal. Par ailleurs, une photographie de Marsal, conservée aux archives départementales de l'Hérault présente le peintre face à son chevalet posé dans les galeries du musée de Montpellier, attelé à peindre la réplique du tableau dont il est question ici (Fig.178). Au sujet de la vente de copies d'œuvres provenant du musée Fabre, il convient ici de signaler la présence, dans la presse montpelliéraine, de réclames pour le compte d'un intermédiaire en charge de proposer à ses clients l'intervention des meilleurs artistes montpelliérains pour les satisfaire à cet égard[1133]. La papeterie Dezeuze propose donc directement des services de copistes à l'usage de sa clientèle. Si nous n'avons pu trouver de source prouvant une collaboration entre la boutique Dezeuze et Marsal à ce sujet, il n'est pas à exclure que le Gagliardini ci-évoqué ait pu en être le fruit, eu égard à la proximité entretenue par Marsal et Dezeuze.

Marsal bénéficie par la suite d'autres voies qui viennent entériner son entrée au musée. De son vivant, par exemple, il voit son *Vieux Puits près du Peyrou* (Fig.179) intégrer les collections en 1912[1134]. D'autres donations et legs suivent ces œuvres après la mort de l'artiste, dont l'un en particulier retient notre attention ici. Ce don concerne le *Portrait du Cardinal de Cabrières* (Fig.180). L'œuvre rejoint les collections du musée grâce à l'initiative de la presse montpelliéraine qui lance en 1929 une souscription à cet effet. Le portrait a le bénéfice d'apparaître aux yeux des montpelliérains comme l'objet réunissant deux figures populaires de

[1130] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIIIe- XXe siècle*, *op. cit.*, p.38.
[1131] JUSTINIEN, « Société des Beaux-Arts- Exposition », *Le Publicateur de Béziers*, 19 mai 1893, p.2.
[1132] Selon les archives familiales consultées par Isabelle Tessier, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*, p.10.
[1133] « Copies des Tableaux du MUSEE FABRE, par les meilleurs peintres de Montpellier, S'adresser : Papeterie Dezeuze, rue de l'Aiguillerie, 17. » *Guide de l'Hérault*, 1906, p.295.
[1134] Selon la notice disponible en ligne sur le site officiel du musée.

la ville, le cardinal et son peintre. Ainsi, voit-on contribuer à cette campagne des personnalités diverses, comme le successeur du Cardinal à l'évêché montpelliérain, monseigneur Mignen, ou des félibres tels que Jean Fournier, Raoul Davray ou encore Claire Bonnier[1135]. Le décès de Marsal, survenu quelques mois après son lancement, ne met néanmoins pas fin à ce projet[1136]. Ainsi, la souscription fini-t-elle par aboutir en 1930, par l'acquisition du tableau aux frais des généreux donateurs[1137].

Cette dernière anecdote donne un exemple de la déférence qu'inspire Marsal à la fin de sa vie à l'égard des personnalités au fait de son histoire. Ce respect s'affirme par des initiatives comme celles d'un Jean-Aristide Rudel (1884-1959) et d'un Raoul Davray (1881-1952), qui tentent de convaincre Marsal de les laisser organiser une exposition rétrospective en l'honneur de son œuvre[1138]. Il s'exprime également au travers du geste de la municipalité, lorsqu'il est question de trouver à Auguste Privat, nommé conservateur du musée de Montpellier à partir de 1921, à la suite d'André Joubin (1868-1944)[1139], un remplaçant pour le suppléer durant une absence de quinze jours, au mois d'août 1925. A cette occasion, le maire décide d'honorer le sérieux de Marsal en le désignant comme suppléant[1140]. Marsal accepte ce rôle avec une gratitude non dissimulée, insistant même sur la gratuité de ses services[1141]. A l'égard du poste de conservateur, si Marsal fait preuve d'un véritable engouement à l'idée d'assurer cette position intérimaire dans le cas cité ici, les archives du musée ne conservent qu'une seule tentative de la part du peintre, d'y accéder en tant que titulaire. Cette demande vient d'ailleurs tardivement dans la carrière du peintre, puisqu'elle concerne le remplacement au poste de Joubin, en 1918[1142].

[1135] Selon la liste des souscripteurs jointe à l'article, DAVRAY Raoul, « Une toile d'Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 26 janvier 1929, p.9.

[1136] « La souscription continue, bien que le Comité d'initiative n'ait à déplorer la disparition d'Edouard Marsal. », « Souscription pour offrir au Musée Fabre le portrait du Cardinal de Cabrières, par Edouard Marsal », *Le Petit Méridional*, 25 mars 1929, p.1,

[1137] Selon la notice disponible en ligne sur le site officiel du musée.

[1138] « De concert avec J.-A.- Rudel, nous entreprîmes, un jour, d'organiser une rétrospective de son œuvre. », DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.

[1139] AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, Editions des Musées Nationaux, Paris, 2021, p.18.

[1140] Comme l'indique la minute municipale reproduisant la requête formulée auprès du peintre, « M. le Conservateur du musée/ devant partir en congé de quinze jours, je serais/ très heureux si vous souliez bien me porter votre/ concours en acceptant les fonctions/ de conservateur intérimaire du musée Fabre/ pendant l'absence de M. Privat (…). », 2 R 6, Archives Municipales de Montpellier.

[1141] Comme le démontre la lettre de réponse de Marsal à M. le maire, « Ce ne sera pas une charge/ pour moi, mais un plaisir de servir/ à titre bénévole, cela va sans dire, les/ intérêts de ma ville et de notre/ admirable musée./ Dès aujourd'hui je commencerai ma tournée quotidienne. », 2 R 6, Archives Municipales de Montpellier.

[1142] C'est ce qu'indique sa lettre de candidature, datée du 5 février 1918, « Le départ de M. Joubin ayant/ laissé vacante la fonction de conservateur au/ Musée Fabre, j'ai l'honneur de solliciter de/ votre bienveillance, sa succession (…). », 2 R 6, Archives Municipales de Montpellier.

Cette unique tentative, lorsqu'elle est mise en regard de celles largement plus nombreuses, pour accéder à un poste au sein de l'Ecole des Beaux-Arts, pourrait laisser penser que Marsal entretient une forme de désintérêt pour les fonctions muséales. Cependant, cette dernière supposition doit être tempérée, devant l'observation de l'énergie que déploie Marsal à la création du Museon Mount-peliéirenc[1143], pendant les années précédant la Grande Guerre. Ce rêve finalement avorté de voir s'ériger à Montpellier un équivalent du Museon Arlaten[1144], musée ethnographique chaperonné par Mistral, s'impose, au regard du rapport que Marsal entretient avec le musée, comme une concrétisation ultime de sa donation de la *Dona* Marioun en 1903. Ainsi au lieu de voir le type montpelliérain essayer d'investir l'espace muséal, Marsal propose de dédier aux types montpelliérains leur propre musée[1145].

Tous ces éléments sont à analyser, dans un contexte où la marotte politique de la décentralisation n'épargne pas l'institution muséale, comme le confirme le discours de Joubin donné à l'occasion de la rentrée des facultés en 1908 dans lequel il défend l'idée de l'acceptation de musée d'art français, tout en mettant en avant la nécessité pour les musées provinciaux de laisser transparaître dans leurs collections les particularismes régionaux de leurs écoles[1146]. Joubin s'inscrit donc en faux ici, avec une conception napoléonienne d'un musée universel qui édifierait l'homme en concentrant en un seul point un florilège restreint des trésors de l'humanité[1147]. L'idée prônée par Joubin ici est celle qui défend un musée qui soit capable de rendre compte des différences locales, ces dernières menant dans leur expression les peintres vers l'excellence. Il soulève combien ces particularités colorent la scène artistique française, et comment les goûts, les aspirations, les dynamiques d'un milieu, mènent à l'émergence des grands artistes, avant qu'ils ne les importent à Paris. Dans cette optique, les artistes nourrissent Paris, de la même manière que Paris nourrit les artistes, mais le brouhaha de la capitale rend difficilement compréhensible ces différents milieux qui s'entrechoquent les uns aux autres. Il est donc du devoir des conservateurs de région de présenter les particularismes de leur école régionale, afin d'en proposer une histoire qui ne peut jamais être plus intelligible que dans son milieu d'origine et qui permet, par extension, de mieux comprendre l'histoire et la culture nationale.

[1143] Musée Montpelliérain.
[1144] Musée Arlésien.
[1145] Relevons ici la coïncidence des dates entre la donation soudaine de la *Dona Marioun* au musée Fabre, en 1903, et celle du début de la campagne de Marsal pour la création du Museon Mount-Pelieirenc, en 1904, « Petits Cahiers d'une Montpelliéraine », *La Vie Montpelliéraine*, p.5.
[1146] LAREDO Dominique, *La Vie artistique à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.347.
[1147] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *XVIIIe- XXe siècle*, *op. cit.*, p.77.

3. Les sociétés et engagements communautaires :

3.1. Les sociétés artistiques :

La multiplication des sociétés artistiques dans seconde moitié du XIXème siècle accompagne celle des sociétés savantes et contribue à largement réformer le fonctionnement des institutions artistiques. L'historien Jean-Paul Bouillon démontre, dans son article *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXème siècle*, combien ces associations peuvent dissimuler des enjeux multiples[1148]. Avant même de se voir attribuer un quelconque programme esthétique, elles jouent un rôle majeur dans la sociabilité des peintres, mais aussi dans les rapports de force que peuvent espérer ou craindre les artistes, vis-à-vis des institutions officielles. De ce fait, l'espace de la société favorise les alliances et peut constituer un champ plus propice à faire évoluer ces rapports de force en faveur des artistes, leur nombre accroissant le poids de leurs revendications. L'étude de ces sociétés offre ainsi une vision de l'atmosphère culturelle et sociale dans laquelle Marsal se trouve plongé au cours de sa carrière, mais elle donne aussi une vue du degré d'implication du peintre dans ces structures.

Dans le cadre de l'étude de la vie artistique montpelliéraine, ces rapports de force ne peuvent s'exprimer de la même manière que dans le cas de l'étude d'une société d'artistes parisiens. Les contestations des montpelliérains n'ont pas pour volonté de proposer un programme esthétique contestataire, mais plutôt celle de permettre à ses membres d'acquérir une certaine indépendance vis-à vis de l'institution du Salon parisien. Il ne s'agit pas pour les peintres de créer une structure qui puisse les mettre en contact avec des marchands qui soit alternative au Salon de Paris devant la crainte de s'y voir refusés. Il s'agit plutôt de créer une structure complémentaire, qui favorise l'émulation locale et qui permette de ne pas faire graviter les enjeux de carrière des artistes locaux autour de la seule capitale. En effet, la volonté de décentralisation se trouve au cœur des motivations de création d'une Société Artistique de l'Hérault. Le premier article du règlement de la société stipule même la volonté de « s'occuper de tout ce qui touche aux intérêts et au développement des beaux-arts dans le département de l'Hérault (…). »[1149]. Cette intention, à la fois régionaliste et porteuse de promesses sur le point de vue de la vie artistique, ne peut manquer d'exciter l'attention d'une personnalité telle que

[1148] BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, Vol.54, 1986, p. 89-113.
[1149] *Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc.*, Exposition de la Société Artistique de l'Hérault, année 1873.

Marsal. Le peintre apparaît parmi la liste des membres de la société dès 1873[1150]. La remise en cause de la toute-puissance de la tutelle de l'Etat est centrale ici, mais elle ne cherche pas à sortir du secteur public. Ce sont les institutions publiques qui chapeautent la Société Artistique de l'Hérault, en l'occurrence la ville de Montpellier et le département de l'Hérault, mais ces autorités sont avant tout locales[1151].

Si Marsal expose avec régularité au Salon organisé par la société, il est notable que l'artiste n'ait intégré que tardivement son bureau administrateur. Le peu d'intérêt manifesté dans ce domaine par le peintre, lorsqu'il est comparé au zèle dont il fait preuve dans la multiplication de ses engagements divers propose une vision saisissante. Si à la création de la société Marsal est encore un jeune peintre montpelliérain, le peintre s'est imposé dans les dernières décennies du siècle comme une figure incontournable de la vie artistique de la ville. Plusieurs facteurs peuvent expliquer la prise de distance de l'artiste vis-à-vis de la charge administrative relative à la société. L'une d'entre elle concerne l'établissement de se carrière propre. Pendant les premières décennies de son arrivée à Montpellier, Marsal peut profiter de la régularité avec lesquelles sont données les expositions montpelliéraines. Lorsque ces expositions se font moins prospères en raison des soucis rencontrés par la société à la fin du siècle, sa carrière possède déjà une assise solide. La lecture de la correspondance familiale laisse d'ailleurs transparaître le large afflux de commandes reçues par l'artiste au cours des années 1890. Dans un tel contexte, Marsal ne voit pas la même urgence que certains peintres au profil moins reconnu à exposer ses œuvres aux yeux du public local. Les artistes de la nouvelle génération constituent d'ailleurs une large part des individus à l'origine des initiatives de la création de nouvelles sociétés artistiques.

Une autre raison de l'éloignement de Marsal vis-à-vis de la gestion de la Société Artistique de l'Hérault peut se trouver dans les préjudices que peuvent porter une telle tâche. En effet, étant considérée l'importance des enjeux de la bonne gestion de la société, des conflits internes ponctuent son histoire propre. Il est possible que Marsal ait choisit de ne pas se compromettre ouvertement dans ces querelles, en n'apportant qu'un soutien discret à l'association. Par ailleurs, s'associer avec la Société Artistique de l'Hérault sous-entend d'associer son image avec ses succès, mais également avec ses échecs. Eut égard à l'importance du Salon de Montpellier dans la vie culturelle de l'époque, ces échecs peuvent trouver une résonnance particulière et jeter un discrédit ternissant l'image publique des acteurs associés.

[1150] *Ibid.*
[1151] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.18.

Marsal se préserve ici de voir sa réputation mise en danger à l'occasion des évènements qui viennent mettre en péril celle du comité.

Le seul rôle établit de la Société Artistique de l'Hérault est l'organisation de son exposition. Elle ne donne lieu à aucune publication en dehors du livret de l'exposition, aucune conférence n'est organisée à son initiative, elle ne constitue pas de collection d'œuvres, ni de bibliothèque. Elle ne bénéficie d'ailleurs pas de locaux qui lui soient proprement attribués, et se voit obligée d'investir ceux du Cercle Artistique au besoin[1152]. La réputation entière de la société gravite donc autour de la mise en place du Salon montpelliérain. L'exemple de l'incendie ayant ravagé les locaux de l'exposition à la veille de son ouverture en 1881, propose l'exemple d'une résilience exemplaire des organisateurs[1153]. La rapidité avec laquelle un abri est élevé afin de permettre aux exposants de présenter leurs œuvres la même année, témoigne de la diligence dont fait alors preuve le conseil municipal à l'égard des demandes de la Société Artistique de l'Hérault qui se trouve alors proche de son apogée[1154]. Devant le bénéfice qu'apporte à la ville une exposition avec une telle réputation, la bonne de tenue de son édition annuelle en particulier dans une période aussi troublée, ne peut manquer d'en appeler à une convergence d'efforts venant du monde politique et culturel de la ville. Le Salon de 1881 se déroule sans heurts postérieurs et profite, de surcroit, d'une couverture de presse favorable, félicitant les initiatives de chacun[1155].

Il est cependant un autre incendie qui marque l'histoire des expositions de Beaux-Arts à Montpellier et qui connaît une issue opposée, et qui doit affecter Marsal plus particulièrement. En 1896, le feu vient ravager le pavillon destiné aux Beaux-Arts, durant l'exposition régionale organisée cette année-là[1156]. Le cadre de l'exposition de 1881 et de 1896 est cependant très différent, surtout en ce qui concerne la Société Artistique de l'Hérault. En effet, ce salon s'établit dans un contexte où la société elle-même se trouve en difficulté. En 1896, elle n'a plus

---

[1152] SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.25.

[1153] « Aucun parmi nous n'ignore que la Société artistique de l'Hérault avait fixé l'ouverture de son exposition au 24 avril. », « (…) le plus grand nombre des ouvrages (…) se trouvaient soigneusement réunis dans la salle des concerts, où devait avoir lieu, comme les années précédentes, cette exposition, lorsque dans la soirée du 6 du même mois, quelques minutes seulement après la fin du spectacle, un violent incendie s'étant soudainement déclaré, l'immense bâtiment (…) devint en un clin d'œil la proie des flammes (…) au bout de quelques heures il ne resta plus de ce bel édifice que les quatre murs. », « Après un si déplorable évènement, on se demandait ce qu'allait devenir l'exposition de la Société artistique. (…) On s'en inquiétait déjà, lorsque (…) on vit bientôt s'élever, dans une des allées de l'Esplanade, la construction où a été installée l'exposition, construction d'un caractère provisoire, mais parfaitement appropriée (…). », « Onzième exposition, de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 16 mai 1881, p.2.

[1154] Le formidable succès que connaît le Salon montpelliérain de 1887, peut être considéré comme l'apogée de la résonnance que connaît la Société Artistique de l'Hérault, SALLES Florian, *La Société artistique de l'Hérault, 1868-1941*, *op. cit.*, p.31-33.

[1155] « Onzième exposition, de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 16 mai 1881, p.2.

[1156] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.220.

organisé d'expositions depuis 1890. Le décès en 1894 de Eugène Castelnau, son président emblématique, semble accentuer les dispersions préexistantes au sein du groupe[1157]. Un article de *La Vie Montpelliéraine* paru en juillet 1895, fait état de ces tensions à un moment où la refonte de son bureau vient d'être actée[1158]. Déjà, l'article fait paraître au public le spectre de la division, qui s'étend sur le milieu artistique montpelliérain. Si la réélection du bureau a été nécessaire, c'est à cause de la création d'une nouvelle société, fondée à l'initiative d'un groupe d'artistes montpelliérains menés notamment par Pierre Cabanel[1159]. A l'issue d'une réunion houleuse ayant eue lieu entre les membres de le Société Artistique de l'Hérault et ceux de la jeune Société des Beaux-Arts, il est décidé d'une alliance entre les deux groupes, afin de refonder une société qui garderait le nom plus ancestral de Société Artistique de l'Hérault[1160].

Ainsi, l'année 1895 annonce la fin d'une ère pour la Société Artistique de l'Hérault. Encore gangrénée par ses tensions, la société se tient à l'écart de l'organisation de l'exposition régionale de 1896. Malgré cela, la commission d'organisation compte parmi ses membres quelques-uns de ses représentants[1161]. S'il est difficile de déterminer où se situe avec certitude Marsal dans cette première querelle, le peintre se trouve associé à l'organisation de l'exposition, non pas en tant que membre de la commission[1162] mais en tant qu'exposant. Marsal, en plus de présenter ses œuvres à l'exposition, fait également prêt de pièces de sa collection personnelle afin d'étoffer le contenu du pavillon destiné à accueillir une exposition rétrospective, retraçant l'histoire de Montpellier[1163]. Cette rétrospective illustre les hautes ambitions qui encadrent l'organisation de l'évènement. Dans son ensemble, l'exposition, à la veille de l'incendie, n'est pas un franc succès et reçoit un accueil mitigé de la part de la presse locale[1164]. Le drame survenu durant la nuit du 17 au 18 août[1165] est, lui aussi, largement couvert par la presse, mais plus seulement locale puisque la presse parisienne se fait également le relais de l'information, étendant le discrédit des organisateurs à l'échelle nationale[1166]. Si le pavillon des Beaux-Arts se trouve épargné par les flammes grâce à la diligence des pompiers intervenants, le pavillon

[1157] *Ibid.*, p.219.
[1158] « Beaux-Arts- Société Artistique de l'Hérault », *La Vie Montpelliéraine*, 7 juillet 1895, p.5.
[1159] « On organisa une société nouvelle qui prit le nom de « Société des Beaux-Arts », et l'on nomma M. Pierre Cabanel, président ; MM. Baussan et Mas, vice-présidents ; M. Privat, secrétaire, etc., etc. », *Ibid*.
[1160] « Nous sommes heureux de constater que, dans la dernière réunion qui a eu lieu, et où se trouvaient les membres de l'ancienne et nouvelle société, après quelques explications un peu vives, on est tombé d'accord sur la nécessité de ne former qu'une seule société. On conservera le nom déjà connu de Société Artistique de l'Hérault. », *Ibid.*
[1161] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.220.
[1162] Circulaire datée du 1er février 1896, Archives municipales.
[1163] *Ibid.*, p.281.
[1164] *Ibid.*, p.281.
[1165] L'Eclair propose un article détaillant les faits, « Incendie de l'Exposition de Montpellier », *L'Eclair*, 19 août 1896, p.2.
[1166] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.282.

de la rétrospective est, lui, gravement endommagé[1167]. Marsal fait partie des collectionneurs qui déplorent le plus grand préjudice[1168]. En 1902, le tribunal civil impose à la ville le versement d'une somme de 2200F, indemnisant son incurie dans cette affaire[1169].

Si la Société Artistique de l'Hérault n'est pas directement associée au fiasco de l'exposition de 1896, ces évènements n'encouragent pas la tenue d'une exposition dans les années qui suivent. Par ailleurs, les tensions qui animent le monde de l'art montpelliérain, ne se voient pas apaisées en cette fin de siècle. Elles vont se perpétuer, pour mener à une nouvelle scission au tournant du siècle. En 1898, sur l'initiative du doyen de la faculté des sciences Armand Sabatier, est créée la Société Méridionale des Arts. Cette nouvelle venue, dont le règlement s'appuie largement sur celui établit par la Société Artistique de l'Hérault, se donne pour mission de redynamiser la scène artistique à Montpellier, par l'organisation d'expositions publiques et la distribution de médailles. Dans cette société, apparaissent les noms de figures qui ont déjà pris part à l'aventure de la très éphémère Société des Beaux-Arts, tels que ceux de Cabanel ou de Privat[1170].

Face à cette sécession, la Société Artistique de l'Hérault fait résistance, emmenée par la personnalité d'Alexandre Courtines. Celle-ci peut profiter de sa réputation de longue date pour obtenir de la municipalité qu'elle lui cède la Salle des Concerts du théâtre municipal, lieu de tenue traditionnel des expositions de la société. En dépit de cet avantage obtenu sur le bureau de la Société Méridionale, la municipalité goûte peu à cette division des artistes montpelliérains, qu'elle sanctionne par le retrait de ses subventions à la destination de l'organisation d'expositions artistiques[1171]. En cette période incertaine, Courtines se cherche des alliés pour apporter du renfort à son positionnement. C'est la correspondance entre Marsal et Toussaint Roussy qui confirme à la fois l'alignement de Marsal avec le camp de Courtines, mais aussi le fait que ce dernier ait tenté de rallier le peintre sétois à sa cause[1172]. La posture que décide

---

[1167] « C'est de ce côté que furent dirigées toutes les pompes, afin de préserver de la chaleur le bâtiment des Beaux-Arts qui renfermait, comme on le sait, des toiles de grande valeur. Grâce à ces précautions, on put sauver ce pavillon. », « Incendie de l'Exposition de Montpellier », *L'Eclair*, 19 août 1896, p.2.

[1168] Un article de *La Vie Montpelliéraine* détaille la perte des collectionneurs et met en lumière dans le cas de Marsal la perte d'une représentation de l'ancienne triperie de la Halle aux Colonnes, d'une des ruines de l'ancienne église Saint-Roch et une autre de la Font Putanelles en 1818, ces deux dernières étant signées par lui-même. Il est également question de quatre dessins originaux, et d'une réduction, réalisés par le peintre, et d'une statue de Louis XVI sur son piédestal datée de 1819, par Langlumé, « Revue », *La Vie Montpelliéraine*, 6 septembre 1896, p.5-6.

[1169] 1 D 90, Archives Municipales de Montpellier.

[1170] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.221-222.

[1171] *Ibid.*, p.222.

[1172] Dans sa lettre datée du 29 février 1899, Toussaint Roussy évoque en effet une réponse qu'il a écrite à une lettre reçue de Courtines, « Par ma/ réponse à Courtines/ vous avez du comprendre/ combien il m'était/ pénible de constater/ cette scission entre/ vous tous & combien/ il m'était impossible/ de m'y associer & de/ vous suivre dans/ cette regrettable voie (…). », RT-5.

d'adopter Roussy reste cependant retirée, puisque, en tant que conservateur du musée de Sète, ce dernier refuse de prendre position dans la querelle montpelliéraine[1173]. Ayant déjà à faire face aux affrontements sétois qui culminent au moment de la création du musée, et dont il a pu, toujours au moyen de la correspondance, prodigalement informer Marsal, Roussy se refuse tout net à entrer dans un même schéma dans ses rapports avec les peintres montpelliérains[1174].

Peu de sources donnent des précisions sur le sujet de la dégradation des rapports de Marsal avec les membres de la Société Méridionale à partir de 1898. La correspondance avec Roussy informe une fois de plus et laisse comprendre le fait qu'un terrain d'entente ait été recherché, dès le premier trimestre de l'année 1899[1175]. Rien n'indique que les rapports entre les membres des deux sociétés aient été ouvertement conflictuels, en dépit des discordes qui ont forcément conduit à la séparation du groupe. Marsal ne semble pas avoir éprouvé personnellement de sentiments réprobateurs à l'égard des membres de la Méridionale. Marsal semble même leur conserver une certaine amitié qui lui est répliquée. Leenhardt se montre de cheville avec Marsal au moment de sa candidature à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts, en 1901. Une lettre de Privat datant de 1905 exprime le regret de ne pas l'avoir vu accéder à un poste de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, tout en décrivant le respect qu'il éprouve à l'égard de ce que représente la figure Marsal, est également notable en ce sens[1176]. De la même manière, Marsal exécute en 1911 le portrait du président même de la Société Méridionale des Arts, le doyen Sabatier (Fig.181). Au milieu de ces marques d'amitié des membres du camp opposé, s'illustre

[1173] « Je ne puis épouser/ cette querelle & me/ vois obligé de garder/ ma liberté d'action/ en pareil cas. », *Ibid*.

[1174] Au sujet des conflits qui ont lieu à Sète, se retrouve à l'œuvre ici Antonin Trinquier en soutien de la cabale organisée au sein de la commission du musée à l'encontre de Roussy L'animosité envers Trinquier entretenue par Marsal, et désormais partagée par Roussy, semble néanmoins être la seule qui se soit vraiment étirée dans le temps. Antonin Trinquier, en sa condition analogue à celle de Marsal, de correspondant pour la commission, se trouve associé, selon les dires de Roussy à un sculpteur mystérieusement surnommé « P. » (le sculpteur Scipion Poitevin fait partie de la commission) dans la correspondance et un troisième personnage, que Roussy surnomme « le liquoriste ». Ensemble, ce trio semble causer des difficultés au conservateur, alors provisoirement en place, dans son accession à une titularisation, « Après toutes les misères, toutes les/calomnies, toutes les avanies &/ médisances jusqu'à la diffamation/ que m'ont fait subir un tas/ dépiciers, de coiffeurs &de tailleurs/ de pierre de la C^{ion} de Musée voire/ même un professeur bileux / je tenais à prendre ma revanche/ éclatante & leur faire sentir/ qu'on ne se moquait pas plus/ longtemps d'un honnête homme/ & d'un artiste aimant les arts &/ sa ville natale. (…)/ . Vous dire maintenant/ les piteuses figures de ces bronzes/ qui étaient persuadés en/ discourant & en votant de/ faire un Musée à Cette, non/ c'est vraiment trop drôle (…). », RT-3.

[1175] Dans une lettre datée du 23 mars 1899 : « J'ai bien/ reçu votre amicale/ & q/ jours après le/ Règlement & une/ entrée de la S^{té}/ artistique de l'Hérault/ Je vous remercie/ infiniment des/ derniers détails/ que vous me donnez/ & que j'ignorais/ Ils font honneur/ à la Société &/ viennent évidemment/ jeter un nouveau/ jour sur cette/ regrettable scission (…). », RT-6.

[1176] « (…) laissez moi profiter de la circonstance pour/ vous exprimer le regret sincère/ où je suis qu'il ne vous ait pas/ été fait une place dans cette nomi/ nation/ Vous Mon cher Marsal qui/ êtes aujourd'hui une physionomie/ si profondément Montpelliéraine/ et si unanimement sympathique/ laissez-moi, je le répète, vous/ dire combien je déplore un pareil/ manque d'égard en vers votre âge (…). », PA-1.

l'indélicatesse relative dont fait preuve Courtines à l'égard de Marsal en 1901, lorsque les deux hommes se trouvent en compétition pour l'accession au poste de professeur.

Ce que laisse entendre la précédente analyse des sources c'est que, si les sociétés artistiques représentent un creuset des sociabilités entre les peintres locaux, il serait imprécis de se fier aux allégeances *a priori* des artistes pour déterminer avec certitude la nature des relations qu'ils entretiennent entre eux. L'analyse des groupes donne plutôt une tendance générale des associations entre artistes, mais ces dernières n'excluent pas une forme de mise en retrait vis-à-vis de confrontations trop incisives. Marsal semble adopter ce positionnement de retrait, choisissant de s'affilier à un parti mais conservant néanmoins ses amitiés avec les membres du groupe opposé. Ainsi, les tensions qui séparent les artistes de la Société Méridionale des Arts de ceux de la Société Artistique de l'Hérault, ne semblent pas irréconciliables. Par ailleurs, si la première s'inspire tant dans ses statuts et son règlement de la seconde, c'est avant tout parce que les deux sociétés ont en réalité un but convergent. L'ambition de ces deux organisations reste de voir la vie artistique locale triompher. L'impact de cet argument sur Marsal que nous savons attaché à cette idée, explique l'absence d'inimitié observable entre lui et les membres de la Méridionale. La raison invoquée au moment de la création de la Société des Beaux-Arts[1177] qui accuse la Société Artistique de l'Hérault d'avoir découragé les artistes locaux à lui réserver ses faveurs, en ne les entretenant pas d'une plus franche partialité à leur égard, est fondamentalement plus réprobatrice que celle qui accompagne la création de la Société Méridionale[1178]. Celle-ci justifie plus volontiers son émergence par un constat objectif du manque d'expositions, que par une incurie de son homologue. Cette faible animosité se retrouve d'ailleurs dans les mots de Courtines, dans une lettre adressée au conseil municipal après la réunion des deux groupes[1179]. Ainsi, La Société Méridionale des Arts et la Société Artistique de l'Hérault, ces deux entreprises si réconciliables, finissent-elle par s'unir en 1900[1180]. En effet, si Paris est assez peuplée pour accueillir à la fois une Société Nationale des Beaux-Arts et une

[1177] « C'est alors que l'on vit les artistes d'autres régions, français et même étrangers, recevoir un accueil des plus favorisés. Dans ces conditions les artistes montpelliérains et régionaux, ne trouvant aucun bénéfice, n'eurent plus de raisons pour soutenir la Société. », « Beaux-Arts - Société Artistique de l'Hérault », *La Vie Montpelliéraine*, 7 juillet 1895, p.5.

[1178] « Ne reverrait-on jamais ces Expositions de peinture spontanées, improvisées, quelques-unes brillantes, véritable mise en valeur de talents inconnus, et qui amenaient à la lumière tant d'œuvres ignorées, délaissées dans les huis-clos d'ateliers trop discrets. », « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 20 novembre 1899, p.2.

[1179] « (…) a un moment donné, deux directions ou tendances, qui portaient uniquement sur des questions d'interprétation, sans altérer en rien les sentiments de bonne confraternité entre eux, avaient partagé les artistes de notre ville en deux groupes (…). », LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.223. S'ajoute à cela un article du Petit Méridional s'exprimant en des termes similaires, « L'union s'est rapidement conclue, (…) les relations entre artistes ayant toujours été des plus cordiales. », « Chronique Méridionale », *Le Petit Méridional*, 26 juillet 1900, p.3.

[1180] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.222.

Société des Artistes Français[1181], Montpellier ne peut se permettre le luxe de voir accueillir sur son sol deux sociétés aux visées si similaires que la Société Méridionale des Beaux-Arts et la Société Artistique de l'Hérault.

Cette fois encore, la société ancestrale conserve l'avantage du nom. Un nouveau bureau est établi lors de la séance du 12 juillet 1900. C'est alors que Marsal prend place dans ce bureau, en tant qu'archiviste[1182]. Le peintre est alors immédiatement sollicité dans son rôle de représentant de la société puisque, dès le 28 juillet, Marsal doit faire publier dans la presse une lettre ouverte répondant à des critiques émises à l'égard de la composition du nouveau bureau. Surement l'association du vicomte d'Adhémar à la présidence, avec des personnalités appartenant aux rangs de la Société Saint-Jean de Montpellier, dont le rôle religieux est clairement défini, comme Auguste Baussan ou Marsal lui-même, ont pu faire hausser quelques sourcils. Marsal se voit obligé de préciser qu'aucune affaire d'ordre politique ou religieux ne doit s'immiscer dans les affaires de la Société Artistique de l'Hérault[1183]. Le peintre est par la suite conforté dans sa position, puisqu'il conserve sa place en tant qu'archiviste jusqu'en 1922[1184], faisant de lui le seul membre du bureau à connaître une telle pérennité.

Ce dernier exemple montre néanmoins combien les positionnements politiques peuvent faire l'objet d'une scrutation rigoureuse, dans le contexte de la gestion des sociétés artistiques. Cette surveillance peut expliquer la réticence dont fait preuve Marsal à s'engager auprès de la société. Si un tel climat de méfiance est à observer dans le cadre d'une société telle que la Société Artistique de l'Hérault, se déclarant ouvertement comme apolitique, c'est que certaines sociétés font part librement et sans ambages de leurs intentions. Elles y révèlent alors le climat définitivement politique que peut revêtir la pratique artistique et son protectorat. Un tel exemple se retrouve dans le très maçonnique Cercle Artistique de Montpellier, bretelle élitiste émanant de la Société Artistique de l'Hérault. De manière plus ouverte encore cette notion est illustrée par le fonctionnement de la Société Saint-Jean de Montpellier qui se sous-titre : *pour l'encouragement de l'art chrétien*. La Société Saint-Jean de Montpellier est créée sur décision du congrès catholique du mois de février 1875. Elle reprend le principe de la Société Saint-Jean de Paris et patronne l'art chrétien. Son protectorat s'étend aux territoires religieux, en proposant de porter assistance au clergé et de l'aider à protéger son patrimoine et à l'enrichir. Elle investit

[1181] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p.48.
[1182] « Chronique Méridionale », *Le Petit Méridional*, 26 juillet 1900, p.3.
[1183] « La formation du bureau de la nouvelle Société artistique de l'Hérault ayant donné lieu à des critiques que je considère comme injustifiées, je crois devoir déclarer hautement qu'il ne doit être question ni de *politique*, ni de *religion* en matière artistique, car la Société doit conserver son caractère d'indépendance absolue, sans laquelle elle ne saurait exister. », « Société artistique de l'Hérault. », *L'Eclair*, 28 juillet 1900, p.3.
[1184] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.227.

également le terrain de la laïque Société Artistique de l'Hérault, en décidant de décerner un prix à l'œuvre religieuse la plus méritante du Salon de Montpellier lors de ses éditions[1185].

Ayant déjà observé les inclinations religieuses de Marsal, il est attendu de voir le peintre participer au fonctionnement de la Société Saint-Jean et bénéficier, dès 1877, de ses prodigalités. C'est ainsi qu'au cours de cette année, Marsal réalise une *Sainte Famille* d'après Luca Giordano[1186]. L'inventaire des travaux patronnés par la société informe d'un autre financement dont a pu bénéficier Marsal, dans le cadre d'un achat de son esquisse pour l'œuvre exécutée au compte de l'Eglise de Tressan : *La Vision de Saint*-Augustin[1187]. De la même manière, une gravure de *La Chute de Simon le Magicien*, exécutée par Marsal d'après Sébastien Bourdon, est acquise par la société pour le compte de la Cathédrale Saint-Pierre[1188]. La bonne disposition de Marsal à l'égard de la société, le pousse ainsi à y rester fidèle au fil des années. Cette fidélité est gratifiée en 1928 d'une nomination parmi ses membres d'honneur[1189]. Faire partie des adhérents d'une entreprise telle que la société Saint-Jean peut apporter quelques entraves à la carrière Marsal, qui se trouve par association catalogué en tant que figure politisée. Cependant ne pas prendre part à l'activité de la société lui retirerait un accès à des avantages réels. Ces derniers s'étendent au-delà des convictions personnelles de l'artiste ou des commandes qu'il peut recevoir et qui restent moindres, quand observées au *prorata* de ses longues années de participation à la société.

En effet, les sociétés artistiques contribuent à alimenter les réseaux sociaux des artistes. Elles les entretiennent dans un premier temps du point de vue des artistes eux-mêmes, en permettant des échanges plus réguliers entre eux, ou en leur proposant des lieux de rencontre et de discussion qui peuvent aboutir à l'approfondissement d'une manière ou d'une pensée artistique commune. Ainsi, ces sociétés représentent pour les peintres n'appartenant pas au corps professoral de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts, un moyen alternatif d'imposer leur influence et leur empreinte sur les esprits de leur milieu. C'est une idée peut être observée du point de vue de Marsal, à l'étude de la disposition favorable dont il bénéficie auprès des jeunes générations, grâce notamment à ses fréquentations assidues et à l'aide qu'il ne manque pas d'apporter en soutient au Cercle des Etudiants[1190].

[1185] *Ibid.*, p.211, 234.
[1186] « Chronique Locale », *Le Messager du Midi*, 24 novembre 1877, p.3.
[1187] Compte-rendu de l'assemblée générale annuelle de la Société Saint-Jean de Montpellier pour l'encouragement de l'art chrétien, 1888, p.172.
[1188] *Ibid.*, p.181.
[1189] « Société Saint-Jean. », *La Vie Montpelliéraine*, 22 décembre 1828, p.23.
[1190] Nous avons déjà évoqué ce point dans la sous-partie traitant des moyens alternatifs de diffusion de l'image, à propos des menus que Marsal dessine pour le bal de l'association, nous reviendrons sur ce point dans la sous-partie traitant des Comités d'organisation de fêtes. Par ailleurs, nous pouvons citer ici un passage du livre d'Eloy-Vincent,

Par ailleurs, les sociétés artistiques servent également de lieux de sociabilisation entre les artistes et les commanditaires potentiels. Ainsi, à la lecture de la liste des membres de la Société Saint-Jean se démarquent les noms de figures de la haute société montpelliéraine, notamment ceux d'une ancienne aristocratie locale[1191], côtoyer ceux des artistes. A ces notabilités s'ajoutent les noms de différents ecclésiastes, abbés, aumôniers, chanoines, et autres curés, qui enflent les rangs d'une société chapeautée par l'évêque de Montpellier lui-même et qui représentent un bassin de commanditaires prompts à s'offrir les services de Marsal. A ce titre, s'observe à la consultation de la liste des membres, des noms comme celui de Rodolphe Faulquier (1847-1905) qui passe commande de son portrait (Fig.182) en 1879 à Marsal, collectionneur de renom dans le milieu mondain montpelliérain[1192]. Ce type de sociétés permet donc aux commanditaires de voir leur attention portée vers des artistes avec lesquels ils partagent des conceptions politiques, religieuses ou simplement esthétiques, évaluées lors de rencontres ou d'expositions d'œuvres organisées dans les locaux de l'association. Données dans des dimensions qui ne se comparent pas avec les expositions de la Société Artistique de l'Hérault, entendu que l'accès en est souvent limité à ses membres, ces expositions permettent néanmoins aux artistes de voir leurs œuvres présentées à un public plus ciblé et dans un contexte où ils subissent moins la concurrence de l'abondance d'œuvres environnantes.

Pour les collectionneurs, multiplier les engagements envers ces sociétés diverses représente un moyen de se voir pleinement intégré dans le tissu mondain local. Ainsi, il n'est pas rare de voir ces collectionneurs multiplier les allégeances. C'est le cas de Faulquier, à la fois membre de la Société Saint-Jean mais aussi de la Société Archéologique de Montpellier[1193]. Similairement, les artistes peuvent comprendre combien compiler les adhésions peut relever d'un véritable esprit de stratégie. Le schéma précédemment évoqué chez les collectionneurs s'applique à leur position, Marsal en est un exemple. S'observe alors l'intérêt capital qui s'associe à la fréquentation des sociétés diverses, qu'elles soient savantes, artistiques ou encore régionalistes. En effet, comme tend à le démontrer notre étude, Marsal ne dépend pas d'une grande figure de mécène prodigue, afin d'assurer ses finances. Les noms de collectionneurs

---

témoignant de la régularité des visites de Marsal au Cercle des Etudiants : « Vers 1898, il avait pris l'habitude de passer ses soirées à l'Association des étudiants, maintenant Pavillon populaire. », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.

[1191] Parmi lesquels nous pouvons relever entre-autres la marquise de Cadolle, le vicomte d'Adhémar, le vicomte de Bornier, le vicomte de Gonestou, le baron de Serres de Mesplès, le baron George d'Albenas, autant de figures qui partagent leur allégeance avec la confrérie des Pénitents Blancs, comme le soulève Dominique Laredo, Compte-rendu de l'assemblée générale annuelle de la Société Saint-Jean de Montpellier pour l'encouragement de l'art chrétien, 1888, p.186 ; LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.235.

[1192] Société Saint-Jean de Montpellier pour l'encouragement de l'art chrétien, 1888, p.187.

[1193] LAREDO Dominique, *La Vie artistiques à Montpellier de 1870 à 1818*, *op. cit.*, p.206.

associés à l'artiste sont souvent issus de la classe moyenne de la population[1194]. Lorsque des riches mécènes émergent, ils ne concernent que des commandes ponctuelles, comme c'est le cas pour Bruyas ou pour Faulquier, suivant un schéma général dans lequel Marsal ne répond souvent qu'à une commande unique de la part de ses clients. Le plus souvent, ces individus fréquentent les mêmes cercles que le peintre. C'est en cela que les sociabilités s'imposent comme particulièrement importantes dans le bon déroulé de sa carrière. Si le peintre ne reçoit pas de protectorat régulier de la part d'un mécène, il doit sans cesse être à la recherche de nouvelles opportunités de commandes. Ainsi, au travers des rencontres que proposent les sociétés diverses, le peintre se crée des occasions d'entrer en contact avec de nouveaux commanditaires. Le fait que la carrière de Marsal soit, en premier lieu, dépendante de cercles sociaux comme ceux de l'Eglise, du Félibrige ou de l'université[1195], vient démontrer l'aspect primordial qu'y occupent les sociabilités.

Les sociétés culturelles ne manquent d'ailleurs pas d'organiser des occasions multiples pour permettre à leurs membres de se retrouver. Ces manifestations peuvent s'adapter au modèle défendu par celles-ci et se présenter sous des formes variées comme des conférences –c'est le cas par exemple de la Société Littéraire et Artistique de Montpellier[1196]–, des assemblées générales, ou encore –dans le cas de la Société Saint-Jean– des messes données en l'honneur de ses membres (Fig.183). Dans un autre registre, les sociétés d'artistes peuvent également se trouver à l'origine de l'organisation de banquets, c'est par exemple le cas de la Société Littéraire et Artistique de Cette. C'est ce que démontre une invitation adressée à Marsal pour participer à un banquet donné à l'été 1901, conservée par les archives municipales de Montpellier (Fig.184).

Ce que ne manque pas de prouver cette dernière invitation, c'est le rôle que joue les sociétés artistiques dans la création et l'entretien de liens pas seulement entre les artistes d'une même ville, mais aussi avec les artistes de villes environnantes. Ces moyens permettent au milieu artistique d'une ville d'étendre son réseau et de profiter de l'essor culturel de ses voisines. Toutes les villes n'ont pas l'avantage de pouvoir profiter d'une trame réticulaire aussi dense que celle de Montpellier. S'associer à des villes peut donc permettre de dynamiser sa propre vie culturelle, c'est d'ailleurs ce mécanisme qui est à l'œuvre dans la justification du caractère ambulant des débuts du Salon de Montpellier. Dans ce sens, les sociétés artistiques permettent donc aux grandes villes d'accroître plus encore leur aire d'influence, et aux petites

[1194] C'est le cas du dentiste Barron, ou du cafetier Jules Gervais.
[1195] Comme le confirme Eloy-Vincent, « Le félibrige, l'université et la congrégation alimentaient sa production et l'étayaient d'un triple patronage bien pensant (…). », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.
[1196] « (…) la Société littéraire a commencé, mercredi dernier, la série des soirées littéraires qu'elle avait projeté de donner dès sa fondation. », « Courrier artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 9 décembre 1906, p.6.

villes d'éviter une forme d'enclavement culturel. C'est d'ailleurs ce que redoute François Esnary, dans sa correspondance avec Marsal, au moment de son retour à Arles. Le peintre y exprime sa volonté de garder contact avec le milieu artistique héraultais, ayant peur de se trouver isolé dans sa ville natale qui ne propose pas aux artistes de sociabilité comparable à celle des villes de l'Hérault[1197]. Ainsi, devant les réticences d'Esnary, s'observe combien le manque de vie artistique dans une ville, peut endommager sa réputation et contribuer à en éloigner plus encore les artistes. Se manifeste alors le rôle crucial que jouent les sociétés culturelles dans l'établissement des critères d'attractivité d'une localité et l'efficacité du maillage héraultais distingue la réputation de ses villes.

Par ailleurs, le dynamisme des sociétés touchant aux Beaux-Arts n'altère pas la vie artistique d'une ville isolément, mais elle affecte les autres secteurs de sa politique culturelle, promettant des échanges facilités entres ses différents acteurs. Ce brassage de personnalités peut s'observer d'autant plus facilement que certaines sociétés artistiques trouvent, elles, leur singularité non pas en épousant une cause politisée, mais en élargissant plutôt leur champ d'intérêt. C'est par exemple le cas de la Société Artistique et Littéraire de Montpellier, créée en 1905[1198], à laquelle Marsal prend part et dans laquelle sa fille Suzanne brille aussi par les nombreuses lectures de ses poèmes[1199]. C'est également ce qui s'observe dans le cadre de la création de la Société de l'Alouette, dans laquelle Marsal joue le rôle de secrétaire[1200]. L'exemple de ces sociétés montre la sensibilité de l'exercice de leur délimitation et de leur catégorisation, dans la mesure où les sociétés artistiques peuvent souvent associer leur position avec celle des sociétés savantes, au travers notamment de la tenue de conférences.

Elles sont aussi aptes, comme c'est le cas avec la Société de l'Alouette, à exprimer une sensibilité régionaliste qui peut conduire à leur octroyer un double statut de sociétés à la fois

---

[1197] « Je me trouve à Béziers depuis plusieurs années/ sans savoir ni pourquoi ni comment/ enfin je commence à en avoir assez et [illis.] de/ retourner en Provence j'avais le désir de me faire/ connaître en bien à Montpellier pour pouvoir y/ trouver quelques relations et comme la partie de/ la provence que j'habite est sans artistes je voudrais/ ~~voir~~ de temps à autre avoir une occasion pour/ venir me retremper dans la ville artistique la plus/ rapprochée c'est pour cela que j'ai tenu à me/ rappeler à toi (…). », EF-1.

[1198] « Cette Société de solidarité littéraire et artistique, fondée depuis un an, et qui comprend parmi ses membres, non seulement la plupart de nos collaborateurs : poètes et romanciers de Montpellier, mais encore les compositeurs de musique, peintres et sculpteurs les plus connus de la ville (…). », « Courrier artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 9 décembre 1906, p.6.

[1199] Citons les occurrences que nous avons pu relever dans la presse, « Sociétés », *La Vie Montpelliéraine*, 2 février 1908, p.8, « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 5 avril 1908, p.7, « Société littéraire et artistique de Montpellier. », *L'Eclair*, 21 mai 1908, p.4, « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 15 novembre 1908, p.7, « Sociétés », *La Vie Montpelliéraine*, 25 avril 1909, p.7.

[1200] « Samedi soir a eu lieu le premier banquet de cette société artistique scientifique et littéraire tout récemment fondée. (…) Au dessert, M. Marsal, secrétaire, a lu une poésie du poète patois Langlade et a donné connaissance de nombreuses lettres d'excuses très flatteuses pour la société. », « Chronique Locale », *Le Petit Méridional*, 14 juillet 1879, p.4.

artistiques et régionalistes. Ainsi, il est attendu que chacun puisse prendre part et intérêt aux sujets qui concernent les sociétés artistiques, dans la mondanité montpelliéraine. C'est de cette façon que s'entend l'initiative de Sabatier, doyen de la Faculté de Sciences, de présider la Société Méridionale des Beaux-Arts. Ce que démontrent ces derniers exemples, c'est une forme d'interconnexion entre les différentes sociétés culturelles qui émaillent la vie mondaine de Montpellier. Ces connexions se prouvent par le biais de la polyvalence, mais elles ont également la capacité de s'établir dans le cadre de tendances qui trouvent leur initiative dans les travaux d'une première institution et viennent en impacter une seconde. L'influence de recherches telles que celles de la Société Archéologique de Montpellier joue également un rôle dans l'éveil régionaliste que connaît Montpellier et de manière plus large le Midi de la France au XIXème siècle.

3.2. Les sociétés régionalistes :

Le mouvement régionaliste qui s'étend sur le Sud de la France au cours du XIXème siècle, répond à une tendance s'imposant sur l'entièreté du territoire français[1201]. Cet élan puise son énergie dans une forme de confrontation entre la doctrine nationale et centralisatrice, et une prise de conscience de la richesse d'un patrimoine culturel local abondant[1202]. Portées par cette découverte de soi, les provinces françaises voient leurs savants locaux se rassembler autour de l'étude de ces trésors communs. Fleurissent sur le territoire, sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, nombre de Sociétés Archéologiques. Ces dernières arment dans leurs études les revendications régionalistes[1203]. Dans cette recherche nationale, une large part est taillée à la culture occitane, portant l'attention vers les sujets les plus propices à l'étude en fonction des politiques défendues par les régimes alors en place[1204].

Ainsi, Montpellier, à l'image des autres villes de province, se dote de sa propre Société Archéologique pour le compte de laquelle Marsal réalise quelques travaux. La Société Archéologique de Montpellier se bâtit une réputation sûre, en multipliant les publications traitant de l'histoire régionale, insufflant un regain d'intérêt pour cette matière dans la vie

[1201] CHARLE Christophe, « Région et conscience régionale en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 35, 1980, p. 37-43.
[1202] POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, *op. cit.*, p.56-57.
[1203] BEGHAIN Patrice, « L'identité, entre convergence et différence », BEGHAIN Patrice (dir.) *Patrimoine, politique et société*, Presses de Sciences Po, Paris, 2012, p. 93.
[1204] L'histoire des Albigeois est un temps politisée, afin d'ériger se représentants en pionniers de la démocratie, MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.66.

intellectuelle locale. La Société Archéologique de Montpellier n'échappe d'ailleurs pas à une forme de politisation dans ses propositions[1205]. Le terrain préparé par les efforts des savants locaux, supportés par leur université, ayant mis en avant la richesse du patrimoine local a pu contribuer au renfort d'une conscience de soi à Montpellier et à faire de la cité des Guilhem, un sol particulièrement propice à l'adhésion d'un mouvement littéraire aux convictions régionalistes. Avant l'officialisation de son installation dans la ville, le mouvement insufflé par le groupe provençal y connaît déjà ses premiers émules[1206]. La fondation de la Société pour l'étude des langues Romanes en 1869 étaye ce fait.

Dès 1875, une première société s'associant à l'image Félibrige tente de se former à Montpellier. Dès ce moment, Marsal, travaillant déjà à ses *Œuvres de l'abbé Favre*, intègre le groupe des félibres de Montpellier[1207]. Devant la nécessité de ne pas diviser les efforts des groupes voulant s'associer au combat félibre, les membres du groupe provençal décident, lors d'une réunion donnée le 21 mai 1876, de les intégrer dans un mouvement général. Cette intégration se fait au moyen d'une réorganisation profonde du Félibrige et de la création d'un système de subdivisions qui doit distinguer les différentes aires langagières du Midi. Chacune d'entre elle se voit attribuer une maintenance[1208]. Les maintenances possèdent chacune un bureau, qui est placé sous l'égide d'un membre, désigné par le titre de Sendic. Aux côtés de la Maintenance de Provence, la Maintenance du Languedoc est créée le 21 mai 1876, remplaçant la Société des Félibres du Languedoc[1209]. Marsal souscrit à la Maintenance du Languedoc dès cette période[1210]. Le bulletin de reçu de la souscription au nom de Marsal indique même le fait que le peintre soit la septième personne à s'inscrire pour en devenir mainteneur (Fig.185).

[1205] Un ouvrage tel que celui de Louise Guiraud, intitulé *Nos églises, leur Histoire, leurs épreuves, les inventaires, la spoliation*, illustre ce point. Dans son raisonnement critique, l'ouvrage ne manque pas de tracer un lien entre l'héritage révolutionnaire et l'adoption de la loi, survenue un an avant la parution de l'ouvrage, de la séparation entre l'Eglise et l'Etat, GUIRAUD Louise, *Nos églises, leur Histoire, leurs épreuves, les inventaires, la spoliation*, Les Principaux libraires, Montpellier, 1906, 170p.

[1206] FOURIE Jean « La Maintenance félibréenne du Languedoc, présentation historique », *op. cit*., p.207.

[1207] Une circulaire rédigée par la Maintenance du Languedoc informe des circonstances qui entourent l'implantation officielle du Félibrige à Montpellier. Une copie de cette circulaire adressée à Marsal, est conservée aux archives départementales de l'Hérault, sous la côte 316 J.

[1208] FOURIE Jean « La Maintenance félibréenne du Languedoc, présentation historique », *Etudes Héraultaises*, Vol.28-29, 1997-1998, p.207.

[1209] « A parti d'aquel jour, la Soucieta da Felibres de Lengadò a cessa e estado remplaçado per la Mantenenço félibrennco de Lengadò. », « A partir de ce jour, la Société des Félibres du Languedoc a cessé d'exister et a été remplacée par la Maintenance félibréenne du Languedoc. », Circulaire de la Maintenance du Languedoc, datée du 3 novembre 1876.

[1210] La date exacte figurant sur le bulletin d'inscription valant pour l'année courant du 21 Mai 1876, au 21 mai 1877, est le 25 Mars. Il ne nous a pas été possible de déterminer si cette date fait référence au mois de mars 1876, supposant ainsi que les premières souscriptions pour la formation de la Maintenance du Languedoc auraient été recueillies dans les mois précédent sa fondation officielle, ou si la date du bulletin fait référence au 25 Mars 1877, impliquant le fait que les souscriptions aient été alors recueillies particulièrement tardivement, dans la mesure où le numéro du bulletin induit le fait que Marsal fasse partie des premiers souscripteurs.

Marsal faisait déjà partie de la sphère félibre avant la création de la Maintenance du Languedoc. En effet, dès 1875 il est membre de la très éphémère Société des Félibres du Languedoc[1211].

L'intérêt porté au Félibrige par Montpellier est si vif que le fait que les mainteneurs de la ville aient attendu plus d'une année avant de créer une école qui les représente, semble s'imposer comme une curiosité[1212]. L'établissement du bureau de la Maintenance du Languedoc dans leur ville a peut-être contribué à satisfaire un temps l'appétit des félibres montpelliérains qui s'y trouvent représentés[1213]. La subdivision du Félibrige ne s'arrête pas à la répartition des membres dans des maintenances. Les mainteneurs d'une localité peuvent choisir de se regrouper autour d'une école. L'école fondée par les félibres de Montpellier en 1877 est la sixième de ce genre[1214]. Elle se réunit pour la première fois au mois de novembre 1877, dans la villa de l'un de ses membres à Maguelone[1215]. Marsal fait partie des membres qui assistent à cette assemblée[1216]. Le peintre reste un fidèle de cette école, au point de se faire nommer à sa tête en 1890 et de prendre ainsi le titre de Cabiscòu du Parage[1217]. Cette position lui est affectée jusqu'en 1910, année à partir de laquelle il est élu Cabiscòu d'honneur, alors que son ami Jean Fournel prend la direction de l'école[1218].

Fournel est d'ailleurs une des personnalités à l'œuvre dans le bureau d'administration de *La Campana de Magalouna*, puisqu'il occupe le rôle de secrétaire de la rédaction[1219]. A ce titre, s'observe également l'allégeance félibre des administrateurs de Firmin et Montane, la maison en charge de l'impression de *La Campana de Magalouna*[1220]. Le rôle que joue *La Campana de Magalouna* dans le cadre des travaux que produit Marsal en faveur du Félibrige est notable. Si le journal ne se déclare ouvertement félibre qu'à partir de l'été 1893, en se sous titrant :

[1211] C'est ce que nous indique le fait que l'exemplaire de la circulaire du 3 novembre 1876, conservé aux archives départementales de l'Hérault, lui soit adressé.

[1212] Des sources postérieures affirment le fait que l'Ecole du Parage ait vu le jour au cours de l'année 1875, citons en exemple l'article de *La Vie Montpelliéraine* datant du de 1910 et qui s'efforce de présenter un historique de la Société : « C'est le 4 novembre 1875 que sept Montpelliérains (…) se joignirent à Calixte Cavalier pour constituer le Parage de Montpellier. ». La presse contemporaine est pourtant formelle sur la date de création du Parage, qui a lieu au cours de l'année 1877. La société de 1875 évoquée ailleurs peut faire référence aux sociétés félibres montpelliéraines qui ont précédé le Parage et qui, par esprit de synthèse ont pu s'y trouver assimilées, « Le Midi en Fête », *La Vie Montpelliéraine*, 19 juin 1910, p.5.

[1213] Le bureau d'administration de la Maintenance se compose notamment du montpelliérain Roque-Ferrier.

[1214] « Cinq société de ce genre ont été déjà formées : à Aix, Marseille, Nîmes, Alais et Forcalquier. », « La réunion du Parage à Maguelone », *Le Messager du Midi*, 24 novembre 1877, p.2.

[1215] « Celle de Montpellier, constituée depuis peu, tenait sa première réunion dimanche dans l'ile de Maguelone. », *Ibid.*

[1216] *Ibid.*

[1217] « Acamp de l'Escolo dau Parage », *La Cigalo d'Or*, 15 juillet 1890, p.1.

[1218] « Les félibres du Parage. », *L'Eclair*, 4 mai 1910, p.4.

[1219] C'est ce que mentionnent les unes des numéros de *La Campana de Magalouna*.

[1220] « Félibrejado », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1891, p.2.

« Journal poupulàri das felibres de Mount-Péliè [1221]», il n'en reste pas moins, à l'origine, une émanation de *La Cigalo d'Or*. Cette dernière rédaction est l'organe de propagande servant les intérêts de la maintenance languedocienne[1222]. C'est à l'occasion des fêtes de fin d'année 1891, que l'Ecole du Parage prend à son compte la rédaction d'un numéro spécial de *La Cigalo d'Or*. Marsal propose à cette occasion d'illustrer les membres de l'école de Parage, réunis autour d'un foyer, écoutant une poésie tirée du journal, dictée par un personnage allégorique qui semble être une personnification ici de la parution elle-même (Fig.186). Ce numéro rencontre un tel succès, qu'il encourage la publication, à partir du mois de janvier 1892, de la *Campana*. Si rien dans l'éditorial de présentation rédigé par Fournel ne décrit précisément une appartenance idéologique au Félibrige ou ne précise le lien avec l'Ecole de Parage, il faut néanmoins constater, au-delà de la composition exclusivement félibre de son bureau administrateur, l'abondance de poètes félibres qui habillent déjà les colonnes de la *Campana* de leurs vers[1223]. De la même manière, se distinguent des traits narratifs et des thématiques chère au Félibrige s'y profilent dès le premier numéro, puisque le journal est rédigé en langue occitane, et que celle-ci y est rattachée à la figure du travailleur, de l'homme du peuple, dont on entend valoriser ici la culture.

La Campana de Magalouna s'inscrit donc dans la vaste étendue de travaux dont Marsal s'acquitte dans le cadre de son adhésion, administrative comme idéologique, au Félibrige. Dans ce contexte, l'important succès de cette publication, qui s'étale sur plusieurs décennies est remarquable, quand la majorité des gazettes félibres ne survivent pas au-delà de leur cinquième anniversaire[1224]. Le type de travaux par lequel Marsal contribue le plus au rayonnement félibre est sans aucun doute l'illustration. Qu'elles soient destinées à des ouvrages de fictions lyriques ou en prose, pour des brochures de propagande, pour les organes de presse ou pour la création du timbre de Font-Ségugne, Marsal distille au cours de sa carrière un large *opus* qui contribue à alimenter fortement le bréviaire félibre.

Par ailleurs, Marsal réalise également des toiles de scènes de genre reprenant des thématiques chère aux félibres. C'est par exemple le cas de sa toile *La Cigale* (Fig.187), ou plus explicitement encore de *Mireille et Vincent* (Fig.188), représentant les personnages centraux du

[1221] « Journal populaire des félibres de Montpellier », sous-titre apparaissant à partir du numéro 38, paru le 1er aout 1893.
[1222] Selon la présentation même qui est faite de la Maintenance du Languedoc dans *Le Guide de l'Hérault*, année 1895, p.141.
[1223] Au moins tous les poètes ayant signé du nom propre leurs lignes lors de cette première parution, Charles Gros, Jen-Henri Castelnau, Charles Fabre, et Marsal lui-même, font partie du Félibrige. Pour ce qui est des poètes ayant publié en signant d'un pseudonyme, nous pouvons reconnaître, sous le couvert de L'Escoutaire, François Dezeuze, également félibre, *Le Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892.
[1224] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'Oc et opinion*, *op. cit.*, p.140.

célèbre poème de Mistral. S'observent également des compositions telles que *L'Apothéose de Frédéric Mistral* (Fig.189), qui mêlent les codes de la peinture d'histoire au genre du portrait. Marsal use avec régularité de son talent de portraitiste au profit de ses confrères félibres, notamment dans le cadre de ses travaux d'illustrateurs[1225]. Des occurrences de dessins pris sur le vif de ses camarades illustrent ce point. Parmi ceux-ci s'observent les portraits de *Lucien Bonaparte-Wyse* (Fig.190) et ceux d'Antonin Glaize. Marsal présente ce dernier, par trois fois endormi (Fig.191) et ajoute à son ouvrage, une légende qui permet de connaître le lieu et l'occasion de cette prise de vue espiègle. Ainsi, Marsal a pu croquer son ami assoupi à l'occasion de rassemblements félibres. Dans le premier cas, c'est au cours même d'une félibrée que Glaize s'est laissé surprendre. Dans le second cas, c'est pendant un voyage que les deux hommes font ensemble pour assister aux funérailles de Théodore Aubanel, l'un des sept fondateurs du Félibrige.

Ce que laissent percevoir en creux ces travaux, c'est le fait que Marsal se retrouve régulièrement en compagnie des félibres en dehors du cadre professionnel. A bien des égard, Marsal compte parmi ses amis de nombreux membres de la société. C'est un phénomène déjà observé dans le contexte de l'étude des travaux que Marsal réalise pour l'illustration d'ouvrages félibres. Bien souvent, les rapports entre Marsal et ses commanditaires félibres sont amicaux. Citons notamment la cordialité des échanges avec Jean-Henri Castelnau ou encore son amitié reconnue dans la presse avec les poètes Gros ou Roumieux. Il est néanmoins possible de distinguer des amitiés avec des membres du Félibrige avec lesquels Marsal n'a pas collaboré, parmi lesquels Mistral lui-même[1226]. Ces réseaux de fraternité sont importants à cultiver au sein de l'association car, d'une part, ils peuvent encourager les commandes au bénéfice du peintre, mais aussi, car ils invitent à des prises d'initiatives telles que la parution d'un journal, dont les colonnes seraient alimentées, au moins dans un premier temps, par ses amis félibres. Or, ces initiatives tendent à solidifier la posture du peintre au sein du Félibrige et, s'ajoutant aux travaux précédemment cités, elles suffisent à ériger Marsal au statut de peintre du Félibrige pour certains

[1225] Il est commun de trouver un portrait, réalisé par Marsal, de l'auteur d'un ouvrage glissé dans les premières pages de celui-ci.
[1226] ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.

de ses membres. A cette caractérisation officieuse[1227], s'ajoute le titre officiel de Majoral. Cette position décernée à Marsal en 1892[1228] découle des statuts qui sont établis en mai 1876.

Ce qui se démarque ici, à propos de la réorganisation de 1876, c'est la volonté paradoxale de créer une forme d'administration plus centralisée du Félibrige, afin de garantir son unité. En ce sens, une hiérarchie est officialisée, dans laquelle Marsal joue donc, à partir de 1892, un rôle de premier plan. Cette hiérarchie permet aux grands représentants du mouvement de garder un ascendant sur les membres moins impliqués et de donner une ligne directrice cohérente à l'orientation idéologique du Félibrige. En dépit de ces efforts, les scissions finissent par se révéler inévitables et l'élection de Marsal parmi les majoraux du Félibrige en porte d'ailleurs les traces dans son initiation. En effet, le consistoire de majoraux étant limité en nombre de membres à 50, toute nouvelle nomination doit se faire par le moyen d'un remplacement. Usuellement, le titre de majoral étant attribué à vie, ces renouvellements ont cours à l'occasion du décès de l'un des membres. Cependant, Marsal remplace pour sa nomination Roque-Ferrier qui ne disparait qu'en 1907[1229]. Si Roque-Ferrier se trouve soudainement mis à l'écart du Félibrige, c'est que ce dernier a acté un éloignement idéologique trop important de celui prôné par ses représentants, donnant l'occasion de voir à l'œuvre les représailles alors convenues dans de telles situations.

En effet, le poète se démarque dans son action par le caractère plus radical de sa vision fédéraliste de la nation occitane. Cette pensée en appelle à une union des territoires s'exprimant en langue d'Oc, prônant ainsi une gestion fédérale de l'Etat français[1230]. En sa qualité de poète et philologue, Roque-Ferrier transmet cette idéologie par le biais de sa revue *Occitania*, parue pour la première fois en janvier 1887 et qui devient en 1890 : *Le Félibrige Latin*[1231]. La correspondance que Marsal entretient avec Roque-Ferrier laisse comprendre que, dans les premiers jours de *L'Occitania*, le peintre contribue par ses travaux à enrichir le programme de

[1227] C'est d'ailleurs en cette qualité de peintre du Félibrige que le rédacteur en chef de *La France* d'Oc, demande à Marsal de réaliser un portrait de Mistral qui doit figurer sur le premier numéro de la parution, « Nous venons de décider de/ donner, en première page, dans notre/ numéro spécimen, le portrait du/ grand Maître F. Mistral./ Vous êtes tout indiqué, vous/ peintre du félibrige, pour nous faire/ le dessin à reproduire. », FL-2. Marsal parle lui-même de cette qualification lors du discours donné devant le buste de l'abbé Favre. Il devrait cette qualification à ses travaux d'illustrateur des œuvres de l'abbé Favre, « (…) escrive à moun paire de me mandà lèu-lèu las obras de l'abbat Favre. (…) aqui, sans m'en doutà, acampère l'obra que m'a battejat : lou Pintre dau Félibrige. », « (…) j'écrivais à mon père de m'envoyer vite-vite les œuvres de l'abbé Favre. (…) ici, sans m'en douter, je récupérais l'œuvre qui m'a baptisé : le Peintre du Félibrige. », « Paraulas d'Edouard MARSAL », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1891, p.2.

[1228] « Félibrige », *Le Messager du Midi*, 20 avril 1892, p.3.

[1229] « Dans sa réunion du lundi de Pâques, tenue sous la présidence du *capoulié*, Félis Gras, le consistoire du Félibrige a nommé félibres *majoraux* : MM. Edouard Marsal, de Montpellier, en remplacement de M. Roque-Ferrier (…). », « Félibrige », *Le Messager du Midi*, 20 avril 1892, p.3.

[1230] JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige, (1854-1896)*, *op. cit.*, p.65-66.

[1231] *Ibid.*, p.108.

cette nouvelle revue[1232]. Roque-Ferrier est alors pour le peintre un ami qui le parraine trois ans plus tôt pour son entrée dans la Société pour l'étude des langues romanes. Cependant, les rapports entre les deux hommes finissent par se dégrader, en raison des raison évènements survenus au cours de l'année 1891. Cette année-là, la rupture entre Roque-Ferrier et le groupe des félibres montpelliérains est officiellement consommée. Au début de l'année 1891, un nouveau bureau est élu à la tête de la Maintenance du Languedoc, destituant Roque-Ferrier de son rôle de secrétaire[1233]. A cette occasion, la maintenance se saisit de son organe de presse pour publier une lettre ouverte à son ancien secrétaire. L'article informe alors de la volonté de ce dernier de créer une nouvelle école félibre à Montpellier qui prendrait le nom de : Félibres Montpelliérains[1234]. La maintenance, et particulièrement les félibres du Parage dont Marsal est alors le président, ne goûtent que très peu à cette tentative et Roque-Ferrier est découragé en ce sens[1235]. Ce dernier crée finalement une société nommée le Félibrige Latin, dont il accepte la présidence[1236]. La Maintenance du Languedoc s'affecte soigneusement à se détacher du Félibrige Latin, qu'elle ne considère pas comme appartenant à sa juridiction[1237]. Ainsi, en dépit de ce que suggère son nom, le Félibrige Latin est une organisation indépendante du Félibrige. Après ces évènements, Montpellier prend des airs de sécessionniste, puisqu'abritant le schismatique Roque-Ferrier[1238]. Cette scission amène une certaine confusion au sein même des félibres, comme le démontre un évènement survenu en 1892, durant lequel le groupe des montpelliérains échappe de peu à l'incident diplomatique qui les aurait tous fait passer pour des hérétiques[1239]. Ainsi, les rapports entre Roque-Ferrier et Marsal se refroidissent à l'issue de ces

[1232] « Lors de votre voyage à Paris, vous avez dit à M./ Donnadieu, qui me l'a écrit, qu'il vous était impossi-/ ble, faute de temps, d'achever la série des illustrations/ que vous aviez commencées pour l' « occitania ». », RFA-2.
[1233] « Quauques jours après, aquelo coumissioun a adressat à M. Roque-Ferrier, ancian secrètari de la Maintenanço, la letro que seguis e à laqualo n'a pas encaro respondut. », « Quelque jours après [l'Assemblée générale de la Maintenance], cette commission a adressé à M. Roque-Ferrier, ancien secrétaire de la Maintenace, la lettre qui suit, à laquelle il n'a pas encore répondue. », « Letro à M. A. Roque-Ferrier », *La Cigalo d'Or*, 1er mai 1891, p.2.
[1234] « Quant à l'Ecole indépendante que vous avez l'intention de fonder à Montpellier, la Commission proteste contre la dénomination de *Félibres Montpelliérains*, titre qui ne peut que jeter la confusion dans les esprits et semer de nouvelles discordes. », *Ibid.*
[1235] « Il y a, vous le savez, une école à Montpellier, dont M. Marsal est le président, et qui a pour titre le *Parage*. Donnez à la votre le titre qu'il vous plaira, sauf celui de *Félibres Montpelliérains*, titre inexact, vous le comprenez. », *Ibid.*
[1236] « Le Félibrige Latin », *Le Guide de l'Hérault*, année 1895, p.140-141.
[1237] Dans sa notice pour le *Guide de l'Hérault*, la Maintenance n'oublie pas de conclure, après avoir énuméré toutes les écoles dépendant de sa juridiction : « Le Félibrige ne reconnait en Terre d'Oc aucune division ou subdivision en dehors de celle de maintenances et d'écoles désignées ci-dessus. », « La Maintenance du Languedoc », *Le Guide de l'Hérault*, année 1895, p.141.
[1238] Le terme de « schismatique » que nous employons ici est utilisé par Gaston Jourdanne dans son *Histoire du Félibrige*, pour décrire Roque-Ferrier, JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige, (1854-1896)*, *op. cit.*, p.65.
[1239] A cette occasion, les félibres nîmois organisent un banquet en l'honneur des félibres montpelliérains. Cependant, les représentants nîmois s'enquièrent auprès de Roque-Ferrier qu'ils tiennent pour représentant des montpelliérains. En raison de la querelle qu'il entretient avec Mistral, Roque-Ferrier annonce que les membres de sa Société ne doivent pas participer à un banquet qui doit être présidé par le maître félibre. Vexés et outrés de cette

querelles, le peintre restant fidèle au Félibrige mistralien. La correspondance entre les deux hommes vient une nouvelle fois étayer cette distanciation dans leurs relations, bien qu'elle ne révèle aucune hostilité active entre eux[1240].

Ce que le cas de Roque-Ferrier met en avant, c'est le fait que l'aspect social qui anime ces sociétés ne sert pas seulement à créer une bonne entente, mais elle peut également contribuer à polariser un milieu. Ce que montre surtout l'affaire Roque-Ferrier, c'est le cadre intellectuel dans lequel Marsal doit s'enfermer afin de s'accorder à l'idéologie félibre. En ce sens, l'engagement félibre du peintre détermine à la fois un cadre social mais aussi idéologique dans l'établissement de sa carrière. S'observe également ici l'inévitable politisation des idées qui gravitent autour du Félibrige. En effet, si le Félibrige se défend officiellement de faire de la politique, interdisant par exemple à ses membres de débattre telles questions dans le cadre de leur engagement. Le Félibrige arrive néanmoins à assez ménager son apolitisation, pour attirer dans ses rangs des élus, qui peuvent y adhérer sans soucis de compromettre en aucun sens leur ligne politique. *La Campana de Magalouna*, clarifie, dès son éditorial de présentation, sa position à ce sujet, en s'alignant sur les préceptes félibres, se défendant de ne vouloir jamais faire de la politique, qu'elle présente comme un « méchant métier »[1241].

Si la question du régionalisme en appelle nécessairement au renforcement d'un sentiment identitaire, le Félibrige arrive à se démarquer des autres sociétés défendant une idéologie régionaliste à Montpellier. Un récit historique est cultivé autour des grandes figures de l'histoire d'Oc, mais s'observe également l'émergence d'un folklore typiquement félibre. L'exemple le plus probant de cela concerne le vocabulaire qui a trait au fonctionnement du Félibrige. En effet, faire partie du Félibrige, ou seulement parler du Félibrige, suppose la compréhension de termes nombreux tels que mainteneurs, Capoulié, Cabiscoù, Primadiés, ou encore félibrée. S'associer au Félibrige nécessite donc une certaine initiation qui met à l'écart les personnes ne s'y étant

réponse, Henri Mazel se rapproche de la presse pour faire part de cet affront émanant de ceux qu'il imagine être l'entièreté du groupe montpelliérain. Il écrit alors à un Paul Redonnel, rédacteur à *La Chimère*, qui, mieux informé clarifie la situation dans une réponse par voie de lettre ouverte, « M. Rouque-Ferrier es pas felibre », *La Cigalo d'Or*, 1er décembre 1892, p.1.

[1240] Dans cette correspondance, nous pouvons cependant observer une certaine cordialité revenue entre les hommes en 1900, qui se réclament des ouvrages pour les collections de leurs Sociétés respectives, On ne doit rien refuser à ses ennemis et surtout/ à ses ennemis félibresques. Pour faire droit à vo/ tre demande, voici, au nombre de trente-cinq,/ les n° 9bre [illis.] qui vous manquent. Il n'y/ manque que ceux de 1891, qui [illis.]/ de 1899 qui n'a pas encore paru./ Mais je vous demande en retour, non pour/ moi, mais pour La Bibliothèque de Félibrige/ latin, vos deux éditions de Favre et votre petit/ volume sur les figures populaires de mont-/ pellier », RFA-3.

[1241] « D'abord faren pas jamai de poulitica, qu'aco's un michant mestiè (…). », « D'abord, nous ne ferons jamais de politique, qui est un méchant métier (…). », « Lou Prougrama de la Campana de Magalouna », *Le Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.1.

pas intéressées, même dans le cas où celles-ci comprendraient l'occitan, et qui tend à renforcer le sentiment d'appartenance de ses membres.

Ce sentiment d'appartenance n'empêche pas une interconnectivité avec les autres associations qui partagent ses aspirations. Un témoignage de ce fait s'observe dans les rapports qu'entretiennent la Société pour l'étude des langues romanes et les membres de la Maintenance du Languedoc. Quand cette première organise des conférences destinées aux membres de sa société, elle y accepte également les mainteneurs languedociens. La maintenance ne manque donc pas de traiter l'accès à ses propres réunions avec réciprocité, dès qu'elle en organise[1242]. Notons également la double allégeance de certains des membres de ces sociétés, c'est d'ailleurs le cas de Marsal qui, dès 1884, se trouve intronisé dans les rangs de la Société pour l'étude des langues romanes, par deux de ses membres Roque-Ferrier et Ferdinand Castets, doyen de la Faculté de Lettre et président de ladite société, comme le démontre la lettre de bienvenue adressée à Marsal et conservée par les archives départementales de l'Hérault (Fig.192).

Cette interconnectivité se manifeste également au cours d'évènements plus festifs que les réunions formelles dont il est question ici. Une des premières occurrences de ces festivités à Montpellier est le concours de jeux floraux donné en 1875 sous la tutelle de la Société pour l'étude des langues romanes, et dans l'orchestration desquels les félibres montpelliérains sont impliqués. A cette occasion, les organisateurs obtiennent de la ville de Montpellier une participation qui leur permet de proposer un programme ambitieux[1243]. De nouvelles festivités ont lieu en 1877[1244], au cours desquelles l'école du Parage décide de décerner un prix en son nom, puis une nouvelle fois en 1878, l'organisation du concours se mêle avec la tenue de la Sainte Estelle.

La Sainte Estelle est une célébration annuelle organisée par les félibres, qui invite ses membres de toutes les maintenances à se rejoindre, au printemps, dans une ville méridionale. La ville choisie pour accueillir la Sainte Estelle change tous les ans[1245]. La presse laisse un

[1242] Cette information nous est confirmée dans une brochure annonçant la tenue d'une réunion de la maintenance, et diffusée aux membres des deux sociétés. Un exemplaire de cette brochure est conservé aux archives départementales de l'Hérault, « Notre invitation s'adresse aux membres de la Maintenance de Languedoc et à ceux de la Société pour l'étude des langues romanes, qui, depuis sa fondation, veut bien admettre les félibres à toutes ses séances. En agissant ainsi, nous espérons fortifier des traditions de confraternité littéraires, déjà vielles de douze ans, et continuer une amitié qui a été constamment profitable aux deux associations. ».

[1243] MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.142.

[1244] « Cette réunion a prouvé une fois de plus, que les idées d'union latine prennent décidemment droit de cité à Montpellier et que le prochain concours de la Société des langues romanes (…) aura un succès véritable. En effet, le *Parage* a voté, à l'unanimité le don d'un prix qui sera décerné en son nom en 1878 », « Le Parage », *La République*, 24 novembre 1877, p.3.

[1245] Ce mécanisme propose aux félibres de toutes les localités d'aspirer à recevoir sur leur sol, les hauts dignitaires de l'entreprise. Cette solution permet de palier d'une certaine façon à la centralisation du pouvoir félibre, en instaurant un sentiment de proximité plus effectif avec les adhérents à la société.

témoignage de la récurrence des participations de Marsal à ces représentations, mais aussi de celles de son fils Fernand et sa fille Suzanne, respectivement félibre et félibresse[1246]. Proposer une réunion entre différents territoires permet aux membres d'étendre leur réseau personnel jusque dans la capitale, la branche parisienne du Félibrige, la Cigale, trouvant alors une véritable prospérité. A cet égard, Marsal profite à nouveau de ces sociabilités en assistants aux festivités cigalières[1247], et en voyant même son nom encensé lors d'une soirée donnée en son honneur par l'une de ses branches, au cours de l'année 1900[1248].

Les réunions de la Sainte Estelle présentent des enjeux majeurs pour les félibres, dans la mesure où elles sont une opportunité inégalée pour les mainteneurs de la société de fréquenter ses membres les plus influents. Elles offrent une occasion unique dans l'année pour les félibres de différents horizons, de se mélanger et d'échanger. D'autre part, les cours d'amour ou jeux floraux qui y sont organisés, permettent aux jeunes aspirants poètes de faire remarquer leur talent, non seulement auprès des pontes félibres, mais aussi auprès du public. La participation de Marsal aux œuvres du Félibrige s'observe donc également dans le contexte des possibilités qu'offre l'étoile à sept branches, dans la cimentation de son image en tant que célébrité locale. S'illustre ici la capacité du Félibrige à créer et à mettre en avant des figures locales pour leur offrir une célébrité qui ne se limite au milieu intellectuel, comme cela peut-être le cas dans les autres sociétés savantes. En effet, le profil social du félibre moyen, lorsque comparé et à celui d'un adhérent à une société savante, de met en avant la fréquentation plus populaire du Félibrige. Ainsi, l'association brigue une catégorie sociale plus basse que la moyenne des sociétés savantes[1249]. Faire partie du Félibrige, en complément d'autres sociétés savantes, permet d'étendre son cercle de sociabilités à plusieurs couches sociales. Le Félibrige offre une visibilité qui s'étend largement au-delà du discret entre-soi, observable dans certaines des sociétés précédemment citées. La diffusion de propagande par le biais de la presse y joue un rôle de premier plan, mais l'aspect spectaculaire des festivités félibres y joue aussi un rôle direct, permettant d'attirer à elles l'attention des profanes[1250].

Profiter de l'atmosphère de gaité qui entoure les grands représentants du Félibrige permet également d'assurer une certaine assise à sa reconnaissance populaire. Eloy-Vincent raconte

[1246] Fernand apparait dans la liste des noms de félibres cités à la Sainte Estelle de 1892, « La Santo-Estello », *La Cigalo d'Or*, 15 juin 1892, p.1, Suzanne dans celle de 1911, « Les Fêtes de Montpellier », *La Vie Montpelliéraine*, 11 juin 1911, p.3.
[1247] « La fête de la Cigale », *Le Messager du Midi*, 27 octobre 1878, p.2.
[1248] « La fête donnée par la Société le *Clapas* de Paris, le dimanche 14 octobre, en l'honneur de l'excellent peintre montpelliérain Edouard Marsal, a été des plus brillantes. », *La Vie Montpelliéraine*, 28 octobre 1900, p.9.
[1249] MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.114-117.
[1250] *Ibid.*, p.144.

combien Marsal sait s'enorgueillir de compter parmi ses relations certains Primadiès félibres, parmi lesquels Mistral[1251]. Marsal peut également profiter de l'aura de poètes reconnus dans le cadre de ses activités d'illustrateurs. C'est le cas pour ses travaux sur *les Œuvres de l'abbé*, mais aussi pour ses collaborations avec Roumieux, lui-même une célébrité populaire au Clapàs[1252] tout comme l'est Charles Gros[1253]. La publication indépendante de travaux ayant un caractère facilement diffusable contribue aussi à la constitution d'un statut de célébrité populaire. C'est le cas, pour Marsal, de sa chanson *La Erbetas*, chantée à de nombreuses réunions de la société montpelliéraine. Ainsi, en diversifiant son répertoire, Marsal est capable d'imposer son nom au sein de rassemblements plus nombreux que ne le sont les simples assemblées destinées aux artistes. La participation au Félibrige encourage ses membres à se lancer dans des créations qui possèdent une résonnance populaire et leur permet de toucher un public plus vaste. Ainsi, le statut de célébrité locale dont bénéficie Marsal trouve une partie de sa constitution dans les assiduités du peintre à l'égard de l'étoile à sept branches.

La multiplication des célébrations participe à cette popularité, dans la mesure où elle donne une meilleure visibilité du peintre dans les colonnes de presse. La presse locale relaie abondamment les rassemblements festifs des félibres et se plait à fournir la liste des participants, dévoilant au passage une idée de la régularité avec laquelle Marsal assiste à ces assemblées[1254]. Apparaissent également dans la presse, les brindes et discours prononcés à l'occasion de ces rassemblements. Ainsi, les paroles éloquentes des orateurs, desquels Marsal fait partie sont retranscrites pour l'appréciation du plus large public. Les festivités félibres permettent une facilitation des échanges entre les mainteneurs. Or, ces échanges sont essentiels au dynamisme de la société dans la mesure où ils permettent de densifier sa culture, la mise en commun des talents se produisant lors des collaborations entre Marsal et les poètes en est un exemple. L'avant-propos de *La Jarjaiado* en illustre également un exemple. Il y est conté comment

[1251] « Il n'était pas peu fier (…) de ses relations amicales avec les dignitaires Félibréens du cortège mistralien, avec Mistral lui-même. », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.
[1252] En témoigne par exemple l'accueil triomphal qui lui est fait à son retour d'Amérique, célébré par la troupe des Cantaires dau Clapàs, et par les passants montpelliérains, « Roumièu qu'es autant galejaire qu'avans soun famous viage, – que vai lèu nous racountà dins un poèma que tout lou mounde voudrà legi – Roumièu, disèn-ti, lous a grameciats dau bacoun de l'outau dins un pichot discours que lou public a aplaudit (…). », « Roumieux, qui est aussi frais et joyeux qu'avant son fameux voyage, – qu'il va nous raconter dans un poème que tout le monde voudra lire– Roumieux vous disais-je, les a remercié du balcon de la maison dans un petit discours que tout le public a applaudit (…). », « Une Fèsta Poupularia », *La Campana de Magalouna*, 15 décembre 1892, p.2.
[1253] Comme le suggère à plusieurs reprises l'article de *La Vie Montpelliéraine*, sur le poète au travers de qualifications telles que « le chansonnier populaire Charles Gros », ou en parlant de son talent qui « lui a mérité l'admiration de ses concitoyens », PINTARD Eugène, *La Vie Montpelliéraine*, 25 octobre 1908, p.2-3.
[1254] Pour exemple, Marsal participe à toutes les félibrées que nous évoquons dans la suite de notre développement.

Roumieux trouve son inspiration pour la rédaction de ce poème lors d'un rassemblement félibre[1255].

Devant de tels enjeux, la tentation de multiplier les occasions festives est trop forte pour se limiter à la simple rencontre annuelle des fêtes de la Sainte Estelle. Ainsi, à l'échelle locale, les écoles félibres s'engagent également dans l'organisation de festivités. L'école du Parage n'est pas étrangère à ces manifestations et ne manque pas de trouver des occasions de se rassembler. Tantôt pour célébrer l'élection au rang de Capoulié de Felix Gras[1256], tantôt pour fêter le retour du printemps[1257], la félibrée peut également donner lieu à des rassemblements entre plusieurs écoles, comme c'est le cas de celle se déroulant à Beaulieu en 1894[1258]. Parfois même, la fête devient un argument à la fête, comme le démontre la félibrée donnée en 1910, afin de célébrer les succès de la félibrée ayant eu lieu le mois précédent[1259]. Ces rassemblements, au-delà de s'intégrer dans le fonctionnement de la société, semblent donc activement recherchés par les félibres. Ils s'illustrent comme des moments de vie agréables partagés avec des amis, dans lesquels les mainteneurs peuvent jouir de la lecture de poésies occitanes et dans lesquels ils se rassasient de spécialités locales[1260]. Ces rencontres se présentent essentiellement comme des réunions entre amis, auxquels Marsal, pour exemple, participe parfois en famille[1261]. Les félibres cherchent donc activement les moments de rencontre et ne perdent pas l'occasion de les multiplier au travers d'actes simples, comme en se rejoingant à la gare, afin de prendre ensemble la route pour se rendre à une félibrée sétoise[1262]. Cette capacité à savoir se rassembler, à comprendre la logistique de l'organisation de célébrations, permet d'ailleurs aux félibres du Parage de mettre en pratique ces connaissances au moment de la tenue des fêtes de la Sainte Estelle à Montpellier, comme c'est le cas en 1890[1263].

La Sainte Estelle de 1890 à Montpellier vient enrichir le programme des fêtes du Sixième Centenaire de l'Université. Dans la mesure où sont considérées les hautes ambitions qui gravitent autour de la tenue de ces célébrations anniversaires, il n'est pas étonnant que les félibres, notoirement connaisseurs de rassemblements festifs, aient pu se trouver associés au

[1255] CHARVET G, « Avant-propos », in. ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.127-133.
[1256] « Nos Echos », *La Vie Montpelliéraine*, 31 mars 1895, p.4.
[1257] « La Félibrée du Printemps », *L'Eclair*, 8 avril 1907, p.3.
[1258] « La félibrée de Beaulieu. », *L'Eclair*, 5 septembre 1894, p.3.
[1259] « Pour fêter la réussite de la belle félibrée de Bione, Ceux du Parage de Montpellier se sont réunis en une cour d'amour familiale (…). », *La Vie Montpelliéraine*, 17 juillet 1910, p.4.
[1260] MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.142.
[1261] « La Félibrée de l'Ecole du Parage », *La Vie Montpelliéraine*, 17 juin 1900, p.8-9.
[1262] « (…) l'Escola dau Parage touta entièira se trouvava à la gara embè sous amics,(…). », « (…) l'Ecole du Parage toute entière se trouvait à la gare avec ses amis(…). », « Abelhas e Felibres, un felibrejada à Ceta », *La Campana de Magalouna*, 15 juin 1896, p.1.
[1263] MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.145.

programme de ces fêtes. En prenant en compte le fait que Marsal accède cette même année au poste de Cabiscoù de l'école du Parage, son implication au Félibrige le place dans une position de choix pour être appelé à participer aux comités festifs qui animent les rues de Montpellier.

3.3. Comités d'organisation, syndicats d'initiative :

Marsal ne se limite pas à participer aux évènements festifs qui ponctuent la ville, il s'engage également activement dans leur élaboration. Ces contributions peuvent varier, selon si l'artiste se trouve plus ou moins impliqué dans l'activité de l'entité qui les encadre. Dans la première décennie du retour de Marsal à Montpellier, le peintre ne s'engage dans aucune organisation de célébrations, en dehors du cadre de sa distinction de félibre. La première occurrence s'inscrivant dans ce contexte se trouve être le Centenaire de la mort de l'abbé Favre. Cependant, si l'organisation des festivités célébrant le poète languedocien relèvent d'un comité qui n'est pas strictement félibre, le programme des fêtes inclut néanmoins un croisement avec l'assemblée générale de la Maintenance du Languedoc[1264]. Par ailleurs, le président du comité d'organisation des festivités, Camille Laforgue[1265], est également celui de la Maintenance du Languedoc. Une lettre que ce dernier rédige à destination des comités organisateurs, permet d'attribuer l'initiative de la programmation de ces fêtes à un groupe de poètes languedociens, même si Laforgue ne précise pas si ces poètes se trouvent être félibres ou non[1266]. Il est entendu que les félibres aient difficilement pu se poster en retrait d'une telle manifestation dans la mesure où elle contribue à alimenter leur combat pour la remise en valeur de la langue méridionale, en célébrant l'un de ses locuteurs les plus illustres. En dépit de cela, les festivités qui s'étendent depuis le 22 jusqu'au 25 mai 1884 et leurs programmes sont plus complexes et plus ambitieux que les simples banquets et réunions jusqu'alors donnés par les félibres

[1264] « L'assemblée générale de la Maintenance languedocienne du Félibrige sera tenue, le 24 mai, sous la présidence collective de sept félibres et des sept dames. », « Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 19 mai 1884, p.2.
[1265] « Cette réunion avait été convoquée pour recevoir communication d'une lettre par laquelle M. Camille Laforgue, présidant du comité directeur du Centenaire (…). », « Le Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 27 mars 1884, p.2.
[1266] « C'est à l'issue du modeste banquet autour duquel s'étaient groupés quelques poètes languedociens (…) que fut acceptée la pensée de rendre un hommage public au poète languedocien (…). », *Ibid.*

montpelliérains. Les félibres organisent à la fois une assemblée et un banquet dans le cadre du Centenaire de l'abbé Favre[1267].

Naturellement, Marsal se trouve intégré à l'encadrement de ces festivités données dix ans après le début de la publication de son édition illustrée des *œuvres de l'abbé Favre*. Le peintre fait partie du comité d'organisation des fêtes[1268]. S'il n'est pas évident de savoir avec précision les tâches lui étant incombées à cette occasion, deux occurrences de la mise à contribution du talent de l'artiste sont identifiables. La première concerne la publication de l'édition spéciale du journal des fêtes du Centenaire. A cette occasion, les illustrations produites par Marsal sont utilisées pour garnir les pages de la publication[1269]. De la même manière, le journal *L'Eclair*, proposant un supplément illustré célébrant la tenue des festivités, obtient également de l'artiste l'utilisation de ses planches[1270]. Marsal est ensuite mis à contribution de manière plus active, dans la réalisation d'un buste commémoratif à l'effigie de l'abbé Favre. C'est à la demande même de l'artiste, qu'une telle tâche lui est attribuée[1271]. Il lui est, dans un premier temps, demandé de se lancer dans la création d'un portrait imaginé de l'abbé, le comité n'ayant pas connaissance des traits physiques véritables du poète. Cette demande est néanmoins altérée par la découverte d'un portrait peint par Jean Coustou (Fig.193), permettant finalement de proposer une représentation des traits véritables de l'abbé. A la découverte de cette donnée nouvelle, Marsal décide de déléguer la réalisation du buste au sculpteur Varenne[1272]. Le peintre son retrait de ce projet par le poids de ses autres engagements auprès de la commission d'organisation qui pressent trop son agenda, suggérant ici l'ampleur de son implication dans la programmation des festivités[1273].

Marsal et le bureau d'organisation doivent faire face à quelques imprévus dans le déroulement des festivités. Un premier dysfonctionnement concerne le déroulé de courses

---

[1267] « Le banquet du Félibrige aura lieu, le dimanche 25 courant, à 7 heures du soir. », « Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 19 mai 1884, p.2.
[1268] « Le Centenaire de Favre », », *Le Messager du Midi*, 27 mars 1884, p.3.
[1269] « Enfin, à l'occasion même du Centenaire, MM. Grollier et fils, éditeurs à Montpellier, ont eu l'idée de publier une édition populaire des œuvres de Favre et un journal illustré (…). On trouvera dans la seconde de ces publications, (…) des dessins de (…) Edouard Marsal (…). », *Ibid.*
[1270] « A Montpellier, M. Edouard Marsal, l'artiste peintre et dessinateur bien connu, (…), nous a autorisé à puiser dans ses nombreuses compositions dont il a orné maintes publications illustrées. », « Centenaire de Favre, Le supplément illustré de « l'Eclair » », *L'Eclair*, 21 mai 1884, p.2.
[1271] « M.E. Marsal (…) sur son désir, avait été chargé de l'exécution du buste de J.-B. Favre (…). », « Le buste de l'abbé Favre », *Le Messager du Midi*, 20 mai 1884, p.2.
[1272] « M.E. Marsal (…) avait été chargé de l'exécution du buste de J.-B. Favre, et cela à une époque où les traits de ce gai prieur n'étaient connus que d'après la tradition. Dans l'intervalle ajoute M. Marsal, j'ai été heureux de découvrir le portrait authentique de l'abbé-poëte fait par Coustou en 1765. N'ayant plus dès lors à m'occuper de la création d'un type, ce à quoi je m'étais primitivement attaché, et d'un autre côté, me trouvant pressé par de nombreux travaux relatifs aux fêtes du Centenaire, j'ai confié l'exécution de cette œuvre à M. Varenne (…). », *Ibid.*
[1273] *Ibid.*

hippiques dont le comité doit se désolidariser publiquement[1274]. Le second incident témoigne d'une problématique plus grave. Les délibérations du conseil municipal de Montpellier laissent le témoignage d'une lettre adressée par Laforgue au conseil, dans laquelle le président du Comité organisateur du Centenaire réclame une aide financière de la municipalité. Si, dans la presse locale, il est fait cas du patronage bienveillant des autorités montpelliéraines[1275], la ville n'accorde dans les faits aucune subvention aux organisateurs des fêtes du Centenaire. Cette dernière laisse le comité disposer de ses locaux pour ses réunions, de la même manière qu'elle laisse à sa disposition les places publiques qui doivent accueillir la kermesse du comité, mais elle ne souhaite pas participer outre cet effort[1276]. Ainsi, la réponse à la demande de Laforgue se solde par un refus du conseil municipal. C'est donc par le biais de souscriptions privées, que le comité parvient à financer la tenue de cette commémoration[1277].

La délibération qui mène au refus du conseil municipal informe de deux choses essentielles. La première tient au fait que cette demande, assez tardive de la part du comité[1278], semble être donnée en raison de difficultés financières que rencontrent les responsables des célébrations. Ainsi, à la veille de l'ouverture des fêtes, le comité se trouve à implorer le conseil municipal de participer aux dépenses[1279], laissant deviner l'état déficitaire ou décevant des finances de l'organisation à ce moment[1280]. Une forme d'antipathie inavouée du conseil municipal envers les organisateurs des fêtes du Centenaire de Favre, se laisse alors observer. L'une des raisons opposées par le conseil, pour justifier son refus, révèle la teneur politique de cette antipathie. En effet, les considérations politiques qui seraient apparues lors du déroulé des fêtes dérangent les membres du conseil[1281]. De ce fait, il est non seulement refusé au comité

[1274] « Le comité nous prie d'annoncer qu'il est resté entièrement étranger à l'organisation de ces courses. », « Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 20 mai 1884, p.2.
[1275] « Le premier Centenaire de la mort de l'abbé Favre, (…) sera célébré, (…) sous le bienveillant patronage des autorités montpelliéraines. », « Le Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 19 mai 1884, p.2.
[1276] « (…) La Municipalité, dans cette circonstance, a fait preuve de bonne volonté puisqu'elle a mis à la disposition des organisateurs les places, promenades et drapeaux de la ville. (…) le conseil a été appelé, à deux différentes reprises, à statuer sur des demandes du Comité du Centenaire de Favre. Deux fois il a décidé qu'il n'avait pas à intervenir. Ces deux décisions lui semblaient parfaitement justifiées (…). », Extrait de la délibération du 30 mai 1884, 1 D 67.
[1277] « La souscription est ouverte depuis hier. Les chiffres acquis à l'heure qu'il est, permettent d'affirmer que l'initiative de M. Laforgue a été comprise par tous ceux qui, pour nous servir de ses propres expressions, « ont souci de maintenir la vieille réputation de la ville de Montpellier. », « Le Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 27 mars 1884, p.2.
[1278] Cette demande apparait aux délibérations du 30 mai, après la clôture de fêtes, même si elle est déposée en amont des fêtes et n'a pu être examinée en raison d'une séance dédiée à l'élection de la municipalité, comme le précise le rapport de la délibération, 1 D 67.
[1279] « (…) nous vous supplions de vouloir bien entrer dans ces dépenses pour la plus large part possible. », Extrait de la délibération du 30 mai 1884, 1 D 67.
[1280] Les éventuels bénéfices relevés à l'issue des célébrations doivent servir de don à des œuvres charitables.
[1281] « (…) le Conseil a été appelé, à deux différentes reprises, à statuer sur des demandes du Comité du Centenaire de Favre. Deux fois il a décidé qu'il n'il n'avait pas à intervenir. Ces deux décisions lui semblaient parfaitement

toute subvention municipale, mais il lui est également refusé de placer le buste de l'abbé Favre sur une place publique montpelliéraine comme il le demandait[1282]. Les organisateurs, résolus, inaugurent donc à l'occasion d'une cérémonie, la sculpture au pied de l'église de Castelnau[1283]. Ainsi, à une période où le monde des festivités publiques montpelliéraines est encore en rodage, des problématiques d'affrontements politiques se dessinent déjà.

La mise en place de festivités comporte en effet des enjeux multiples pour Marsal et le reste des organisateurs. Du point de vue des félibres, ces festivités permettent aux mainteneurs de s'imposer comme acteurs incontournables de l'organisation de festivités publiques, dans la mesure où leur expérience joue en leur avantage. D'un point de vue plus personnel, pour Marsal, s'impliquer dans ce type d'entreprise lui permet de fréquenter de manière plus systématique des personnalités comme Rodolphe Faulquier, ou Louis Bazille, collectionneurs et membres de l'élite de la ville, tous deux siégeant au Comité du Centenaire. Cela contribue aussi à solidifier sa position au sein des félibres montpelliérains et de la maintenance, eux-aussi en nombre dans le comité[1284]. Cette position peut néanmoins compromettre le peintre aux yeux des autorités dans la mesure où la teneur politique qui charge le déroulement des célébrations peut sous-entendre un engagement affirmé aux yeux de certains conseillers municipaux. Tous ces évènements se déroulent d'ailleurs dans un climat particulièrement tendu et propice à la suspicion.

Un autre centenaire vient ponctuer la vie politique de la France à peine cinq années après le Centenaire de Favre, c'est celui de la Révolution française. Le Centenaire est alors fêté à Montpellier avec une certaine pudeur, les festivités se résumant à un feu d'artifice, une retraite aux flambeaux et à une distribution de pain pour les pauvres[1285]. La municipalité de Montpellier organise ces célébrations à l'improviste, pour répondre à une circulaire ministérielle envoyée le 20 avril, au sujet d'une fête devant se tenir le 5 mai[1286]. A ces réjouissances, les félibres languedociens ne se joignent pas. Cependant, Marsal s'y voit, lui, associé par hasard. Ce hasard, dont se félicité le conseil municipal est la coïncidence entre la date du Centenaire et la tenue de

justifiées, surtout en présence des sous-entendus littéraires ou politiques, qui, lui semble-t-il, ont été un des éléments importants de l'organisation de ces fêtes. », *Ibid*.

[1282] Délibération du 30 avril 1884, 1 D 67.

[1283] « L'inauguration du buste de Favre, à Castelnau », *Le Messager du Midi*, 8 juillet 1885, p.2.

[1284] « Le Centenaire de Favre », *Le Messager du Midi*, 27 mars 1884, p.2.

[1285] Selon le budget détaillé apparaissant dans la délibération du 1er mai 1889, 1 D 73.

[1286] « Je ne doute pas, Messieurs, que, vous inspirant, ainsi que le Conseil municipal et toute la population de la Commune, des sentiments exprimés dans la circulaire de M. le Ministre, vous ne vous empressiez de prendre les mesures nécessaires pour célébrer dignement la fête du 5 mai. », Extrait de la délibération du 1er mai 1889, 1 D 73.

la fête de charité. Cette dernière est organisée par l'Association générale les Etudiants[1287]. Ainsi, Marsal, par sa proximité avec l'Association des Etudiants, s'est déjà trouvé à participer à la programmation du bal donné en début d'année, en illustrant le menu de la réception[1288]. De la même manière, l'artiste est ici un participant actif aux festivités du 5 mai. Il y assiste en tant que membre du jury de la bataille de fleurs devant avoir lieu à cette occasion[1289]. Plus tard dans l'année, à l'occasion du 14 juillet, une initiative privée vient, elle aussi, célébrer le Centenaire de la Révolution. Cette initiative mène à l'ouverture d'un musée temporaire, nommé musée du Centenaire[1290]. Une fois de plus, Marsal s'y trouve lié[1291], puisqu'une palette peinte par le maître est proposée à la loterie organisée à la clôture du musée[1292].

Ce que l'analyse des fêtes de l'année 1889 démontre dans un premier temps, c'est que si le conseil municipal montre moins de difficultés à financer les célébrations républicaines que celles célébrant ses acteurs culturels, cette prodigalité semble en un sens répondre surtout à une demande ministérielle plus qu'a une volonté propre. En 1889, se démarque également le poids de la jeunesse estudiantine dans le dynamisme des festivités montpelliéraines, et la précocité de l'engagement de Marsal au côté des initiatives de celle-ci. Cette importance s'illustre bientôt dans des célébrations qui réunissent finalement tous les acteurs du monde festif montpelliérain, et qui marquent les esprits de la période par le succès qu'elles rencontrent. Ces célébrations sont celles du VIème Centenaire de l'Université de Montpellier. Il ne fallait pas moins qu'une institution aussi puissante dans la culture montpelliéraine que son université, pour arriver à réconcilier les fractures qui se dessinent ici en filigrane. Les enjeux proposés par la célébration du VIème Centenaire de l'Université sont énormes, cela depuis toutes les perspectives. Du point de vue général, ces célébrations peuvent contribuer à attirer les regards vers la ville de Montpellier, lui permettant ainsi d'étendre son rayonnement culturel. Du point de vue de la municipalité, l'affluence causée par les fêtes peut également avoir des effets positifs, déjà remarqués lors du Centenaire de Favre, sur l'économie locale. Pour répondre à ces enjeux de taille, le conseil municipal décide d'attribuer un budget de taille. Ainsi l'université demande à la municipalité une subvention de 10 000F, dès la fin de l'année 1888, une subvention qui lui

[1287] La fête annuelle de charité donnée par les Etudiants remplit toute la journée du 5 mai. C'est une heureuse coïncidence. », *Ibid.*
[1288] « M. Guy (…) a porté un toast à M. Marsal, qui a bien voulu illustrer le menu du banquet ; il le remercie de cette charmante attention. », « Le banquet des étudiants », *Le Messager du Midi*, 17 février 1889, p.3.
[1289] « Fêtes de charité », *Le Messager du Midi*, 22 avril 1889, p.3.
[1290] « Le Musée du Centenaire », *Le Messager du Midi*, 14 juillet 1889, p.3.
[1291] N'ayant pu trouver d'autres sources concernant le comité d'organisation de ce musée, nous ne pouvons avec certitude affirmer dans quelle mesure le peintre s'est associé ou non aux créateurs du musée, même si le fait qu'il soit l'un des deux seuls artistes à voir une œuvre proposée en loterie semble indiquer une participation plus effective.
[1292] « Musée du Centenaire », *Le Petit Méridional*, 30 juillet 1889, p.3.

est accordée[1293]. Plus tard, la mairie doit allonger cette somme de plus de 80 000F, devant l'ambition exacerbée de ces festivités[1294].

Cet investissement financier impressionnant, doit être compris dans le contexte d'une organisation qui parvient à rassembler plusieurs évènements à la fois. Les célébrations du VIème Centenaire voient se dérouler, en parallèle des célébrations officielles, la tenue du concours régional donné dans l'enceinte du jardin des plantes[1295]. A ces évènements, s'ajoutent les investissements personnels des initiatives de toutes part[1296]. Des comités de quartier se réunissent pour créer leurs propres animations. Les fêtes populaires grossissent ainsi le programme des fêtes et donnent lieu à des spectacles de goût local, dont la représentation de la des Treilles ou du Chevalet organisée par les faubourgs de la ville[1297]. Du point de vue religieux, le clergé est impliqué au protocole officiel, mais l'évêque de Cabrières ne manque pas d'ajouter au programme une cérémonie religieuse dans la cathédrale[1298]. Les sociétés qui ponctuent la vie culturelle de la ville proposent également leurs propres participations aux festivités. Pour exemple, la Société des Langues Romanes organise la tenue d'une conférence, la Société Artistique de l'Hérault fait coïncider les dates des festivités avec celle de l'ouverture de son salon, et le Félibrige fait également concorder la date et le lieu de sa Sainte Estelle avec le déroulé du programme du VIème Centenaire. L'Association centrale des Etudiants s'implique également largement dans cette organisation, puisqu'elle encadre la venue de délégations étrangères afin qu'elles puissent assister aux festivités. Ces délégations sont intégrées au protocole officiel, et font partie du cérémonial de salut des drapeaux ayant lieu place du Peyrou. Elles participent également au défilé de clôture des cérémonies[1299]. L'Association générale des Etudiants prend part elle aussi au *corso*, c'est elle qui le clôture, et elle est largement impliquée dans le protocole officiel. Elle organise une réception au premier soir des festivités, puis, le second jour, elle se voit recevoir un drapeau des mains du président de la République, Sadi Carnot, venu assister aux somptueuses célébrations montpelliéraines[1300].

[1293] Rapport des délibérations municipales du 21 décembre 1888, 1 D 73.
[1294] Rapport des délibérations municipales du 27 juin 1890, 1 D 74.
[1295] « Quatrième journée », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1890, p.3.
[1296] Chacun décore ses balcons et ses fenêtres, permettant à la ville de changer de physionomie et de ses parer au couleur des célébrations, « Les Fêtes du VIe centenaire de l'Université de Montpellier », *Le Messager du Midi*, 18 mai 1890, p.1-2.
[1297] « Programme détaillé des Fêtes du VIème Centenaire de l'Université de Montpellier », *Journal officiel des fêtes du VIe Centenaire de l'Université de Montpellier*, p.2.
[1298] « Les fêtes du Centenaire », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1890, p.1-2.
[1299] « Les fêtes du centenaire », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1890, p.1-3 ; « Les fêtes du centenaire », *Le Messager du Midi*, 26 mai 1890, p.1-2.
[1300] Les étudiants organisent également différentes fêtes lors des festivités, comme nous l'assure le « Programme détaillé des Fêtes du VIème Centenaire de l'Université de Montpellier », *Journal officiel des fêtes du VIe Centenaire de l'Université de Montpellier*, p.1-9.

C'est cet instant dans la cérémonie que Marsal décide de mettre sur toile dès 1891 (Fig.194). Par ailleurs, Marsal exécute d'autres travaux dans le cadre des cérémonies du VIème Centenaire. Il réalise pour le compte de la Commission d'organisation officielle un livret présentant le cortège qui clôture le programme officiel des fêtes[1301]. La correspondance du peintre avec les membres de la Commission des fêtes, laisse transparaître la désignation de Marsal en tant qu'illustrateur du *corso* en amont de son déroulé. L'artiste a même commencé ses dessins avant la tenue des célébrations[1302]. De ce fait, Marsal est convié à participer aux réunions qui organisent les détails du défilé, il lui est même demandé de fournir des documents de sa propre bibliothèque pouvant aider à cette fin[1303]. S'il est difficile de déterminer à quel point Marsal est impliqué dans l'organisation même du *corso* final, la correspondance laisse comprendre avec certitude que ce rôle ne se cantonne pas à la simple illustration des travaux d'autres membres du comité. Le peintre est d'ailleurs invité à figurer sur une photographie collective qui présente les organisateurs du *corso* (Fig.195)[1304].

Marsal est également impliqué dans la conception du journal publié à l'occasion des festivités, et qui retrace leur programme détaillé agrémenté de notices historiques, de contes, ou encore de billets. La publication met en avant le folklore historique et culturel qui est mis à l'honneur tout au long de l'évènement. Le crayon de Marsal est sollicité pour créer l'illustration de couverture (Fig.196). A cette occasion, ce sont les étudiants que le peintre distingue. Dans une composition serpentine, les jeunes personnes s'avancent en procession, coiffées de leurs faluches, derrière un camarade dont nous reconnaissons les traits comme étant ceux du président de l'Association générale des étudiants, François Guy. Ce dernier est ici porte drapeau. Au centre de cette procession, Marsal représente le buste de François Rabelais, médecin diplômé de l'Université de Montpellier[1305] et sous le patronage moral duquel le défilé final est placé[1306].

[1301] Une étude approfondie de ce livret est proposée dans l'une de nos précédents mémoires, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal (1845-1829)*, *Les rues de Montpellier*, *op. cit.*, p.29-34.

[1302] Comme le dénonce l'état encore incertain de la présence de l'aspect définitif du défilé, qui se dessine au travers des questionnements qui entoure la présence d'un char militaire à la Cavalcade, « Il est à craindre que nous/ n'ayons pas de char militaire/ pour la quête, laissez la place/ libre sur l'album. », CFCU-1.

[1303] « Je vous serai obligé de/ passer chez moi ce soir vers 6 heures ¼/ et de m'apporter, si vous l'avez/ le volume du moyen âge et Renaissance/ de Laverie où se trouvent les/ costumes universitaires./ Les costumiers arrivent demain/ nous avons réunions chez Baussan avec/ eux dans l'après midi pour arrêter/ le choix des costumes, vous ferez bien/ d'y assister pour vous en entendre/ au sujet des dessins de votre album. », CFCU-2.

[1304] « Nous vous prions de vous joindre à nous/ demain lundi à 2 heures chez M. Lauzit/ pour vous faire photographier en groupe/ comme organisateur de la cavalcade (…). », CFCU-3.

[1305] C'est en 1530, que Rabelais entre à l'Université de Montpellier, dont la réputation est alors brillante. Après avoir obtenu un diplôme de bachelier, il quitte temporairement la ville, avant de regagner son université en 1537, où il acquiert le titre de médecin, FRANCE Anatole, *Rabelais*, Calmann-Lévy, Paris, 1928, p.27-29, 116.

[1306] Le défilé final est donné en l'honneur de Rabelais et de son maître Guillaume Rondelet, « Programme détaillé des Fêtes du VIème Centenaire de l'Université de Montpellier », *Journal officiel des fêtes du VIe Centenaire de l'Université de Montpellier*, p.4.

Une autre illustration de Marsal apparaît dans le journal du Centenaire. Celle-ci n'a cependant pas été composée exclusivement pour le compte de la commission, puisqu'elle vient illustrer un conte de Roumieux tiré du recueil *Li Coquilho d'un Roumièu* et qui raconte l'altercation entre un médecin et un balayeur de rue montpelliérain[1307]. En tant que félibre, Marsal est également mis à contribution dans le déroulé des festivités de la société. Le peintre participe à la félibrée qui est donnée dans l'enceinte de l'école d'architecture[1308]. Il est également chargé d'illustrer un sonnet de Roumieux intitulé *Les Grisettes*, cérémonieusement offert au président Carnot au nom des félibres par les mains même de l'auteur, au cours de la fête organisée par les étudiants[1309]. Marsal a aussi la charge de travailler à l'oriflamme offert par les félibresses aux félibres, à l'occasion de la félibrée donnée pendant les célébrations[1310].

Les fêtes du VIème Centenaire s'imposent donc comme des fêtes de réconciliation, dans lesquelles chacun décide de participer pour défendre un but commun : celui de la mise en valeur d'une institution locale. Etudiants, universitaires, félibres, membres du clergé, et personnalités politiques se tournent donc dans une même direction à cette occasion[1311]. Marsal, au travers de ces engagements divers se trouve ainsi à servir les intérêts et à multiplier les interactions avec ces acteurs locaux. Cependant, si les fêtes du VIème Centenaire semblent proposer un symbole d'apaisement parmi les acteurs de l'organisation du monde festif montpelliérain, c'est que l'université reste un symbole relativement épargné par les récupérations politiques. Il est en revanche d'autre symboles qui ne profitent pas de la même quiétude. C'est le cas de la personnalité de Jeanne d'Arc. Les malentendus et les tensions qui se dessinent autour de la tenue des fêtes de Jeanne d'Arc, viennent apporter un éclairage sur le climat de tensions

[1307] *Ibid*, p.12.
[1308] « La Félibrée de l'Ecole d'Agriculture », « La Fête des Etudiants », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1890, p.1-2.
[1309] « Les félibres remettent alors à M. Carnot le sonnet de M. Louis Roumieux (…), écrit de la main de M. Louis Roumieux, que nous donnons plus haut, écrit de la main du poète et illustré par Edouard Marsal. », *Ibid.*, p.2.
[1310] « Un groupe de félibresses (…) vient de confier à (…) MM. Marsal et Privat l'exécution d'une oriflamme destinée à aux félibres (…). », « L'oriflamme des félibresses », *Le Messager du Midi*, 22 mai 1890, p.3.
[1311] Une telle communion ne veut pas dire qu'il n'est jamais fait cas de sous-entendus politiques, durant leur déroulé. C'est un point qu'expose le discours de l'académicien français Gaston Boissier, donné au Peyrou lors du premier jour des fêtes, dans lequel il fait cas du traitement des anciennes universités françaises, au moment de la Révolution de 1789. Dans ce discours, Boissier minimise l'écart idéologique entre les universités royales et la Révolution, en suggérant un lien de maternité des premières vers la seconde. De la même manière, si les félibres offrent un présent au président de la République, ce dernier se trouve notablement exclut de leurs rassemblements festifs, comme le prouve l'exemple de la félibrée donnée à l'Ecole d'Agriculture, qui, s'éternisant, ne trouve dispersion qu'à l'annonce de l'arrivée du président, « Mais le président de la République est annoncé. La séance est levée. », « La Félibrée de l'Ecole d'Agriculture », « La Fête des Etudiants », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1890, p.2.

politiques exacerbées qui nécrose les années qui suivent la fin de la crise boulangiste et qui préparent lentement le terrain de l'affaire Dreyfus[1312].

En 1894, le sénateur de gauche radicale aveyronnais, Joseph Favre, présente à la chambre parlementaire une proposition pour la création d'une nouvelle fête nationale, la fête de Jeanne d'Arc[1313]. Rosemonde Sanson, dans son article analysant le déroulement de ces festivités, explique le rôle fédérateur qui était originellement associé à leur tenue. L'ambiguïté de la symbolique associée à Jeanne d'Arc motive cependant une opposition de la gauche au projet. Jeanne d'Arc devient ainsi un symbole des affrontements entre droite et gauche républicaine de la fin du siècle[1314]. Avant que ce rejet ne soit acté, la France a l'occasion de voir fleurir dans ses villes différents comités de fêtes, qui, indépendamment des instances officielles, organisent des festivités en l'honneur de Jeanne d'Arc. Montpellier fait partie de ces communes. Ainsi, le 6 avril 1894, un comité montpelliérain des fêtes de Jeanne d'Arc est créé et placé sous la présidence d'honneur du sénateur Favre, du préfet, du maire, mais aussi de l'évêque de Montpellier. Le comité adjoint à ce bureau d'honneur un bureau actif, présidé par l'architecte Léopold Carlier et à la vice-présidence duquel se retrouve Marsal[1315]. C'est d'ailleurs à l'initiative de Marsal, en sa qualité de directeur du Parage, que le lancement des fêtes de Jeanne d'Arc est opéré. C'est l'école du Parage qui invite différents acteurs montpelliérains à une réunion préliminaire présidée par Marsal, au cours de laquelle le peintre donne un discours, couvert par le quotidien *L'Eclair*. Marsal y justifie la tenue de telles célébrations par le lien qu'il arrive à déceler entre la libération d'Orléans et la ville de Montpellier. Ce lien s'opère dans une contribution que la ville a apporté à l'armée conduite par Jeanne d'Arc. Il se dessine également dans une anecdote relatant le mandement spécial à Montpellier d'un messager venu annoncer la libération de la ville d'Orléans[1316]. De cette manière, Marsal et les félibres montpelliérains parviennent à faire de l'hommage national une cause régionale. Les fêtes de

[1312] Dans ces années-là, une partie de la droite politique, faisant face aux échecs du flamboyant général, doit abandonner un peu plus l'espoir de voir un jour un monarque retourner sur le trône de France. Se profilent alors les premiers élans de la formation de partis d'une droite républicaine, qui se rassemble autour des valeurs de patriotisme nationaliste, WINOCK Michel, *La France Politique XIXe-XXe siècle*, *op. cit.*, p.161-168.

[1313] C'est la deuxième proposition de la sorte, après une première en 1884, que formule Favre, lui-même ayant produit des écrits sur l'histoire du procès de Jeanne d'Arc, SANSON Rosemonde, « La « fête de Jeanne d'Arc » en 1894 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol.20, 1973, p.444.

[1314] *Ibid.*, p.445.

[1315] Notons également à la vice-présidence du comité le Sendic de la Maintenance du Languedoc, Hippolyte Messine, et la présence de multiples autres félibres dans les rangs du bureau, tels que Paul Redonnel, ou Jean Fournel. Notons aussi la présence d'un délégué de l'Association générale des étudiants, « Comité des fêtes de Jeanne d'Arc », *L'Eclair*, 11 avril 1894, p.3.

[1316] « La commune de Montpellier, qui fournit à l'armée de Jeanne une contribution de guerre et qui eut l'insigne honneur de recevoir un messager spécial, porteur de la nouvelle de la délivrance d'Orléans, est au nombre des villes privilégiées qui ont le nom de Jeanne inscrit dans leurs propres annales. », « Jeanne d'Arc et Montpellier », *L'Eclair*, 4 avril 1894, p.3.

Jeanne d'Arc à Montpellier prennent ainsi, dans la presse félibre, le nom de « Fêtes de la Bonne-Nouvelle », en référence à l'annonce reçue à la libération d'Orléans[1317].

Le programme des fêtes s'étale sur trois journées, depuis le soir du 5 jusqu'au soir du 7 mai. Il est ponctué par l'inauguration d'un marbre commémoratif, organisée par les félibres montpelliérains, de retraites aux flambeaux, d'un festival-concours musical, de courses de vélocipèdes, ou encore d'une bataille de fleurs[1318]. Si toutes ces manifestations sont d'ordre consensuel, il en est une qui pose plus de soucis au comité. En effet, le jour même de l'inauguration des festivités, le comité se voit obligé de faire paraître dans la presse locale un communiqué réaffirmant ses motivations qui retournent de l'unité patriotique des citoyens[1319]. Ce qui dérange l'avis public ici, c'est l'intégration au programme des fêtes d'une cérémonie à caractère religieux. Le communiqué insiste sur son refus de céder à la pression d'un groupe qu'il ne nomme pas, et lui demandant la suppression de cette cérémonie. Ainsi, est-il de nécessité absolue pour le comité de réaffirmer sa seule volonté fédératrice, utilisant le biais du patriotisme[1320]. En dépit de ces difficultés, les fêtes de Jeanne d'Arc à Montpellier rencontrent un véritable succès. La couverture de presse rend compte de la forte fréquentation des animations prévues par le comité[1321]. Cette réussite marque les esprits, si bien que, en dépit de la non pérennisation des fêtes de Jeanne d'Arc, les membres de son ancien comité d'organisation sont appelés à participer à l'organisation du Carnaval de 1897[1322].

C'est tout d'abord par le biais d'articles publiés dans *La Vie Montpelliéraine*, sous le pseudonyme de Luobert derrière lequel se cache le co-fondateur du journal Louis Reboul, que surviennent les premières observations d'un Carnaval montpelliérain en déshérence. Si ce dernier conserve son bon esprit en 1895[1323], son manque d'éclat commence sérieusement à

[1317] Comme en témoigne le titre du programme publié dans *La Campana de Magalouna*, « Fèsta de las Bonas-Nouvellas à Mount-Péliè », *La Campana de Magalouna,* 1er mai 1894, p.4, dans la presse généraliste, les articles reprennent la terminologie : « Les fêtes de Jeanne d'Arc à Montpellier », *L'Eclair*, 7 mai 1894, p.2.

[1318] « Fèsta de las Bonas-Nouvellas à Mount-Péliè », *La Campana de Magalouna,* 1er mai 1894, p.4.

[1319] « Dans notre première réunion, où se trouvaient représentées toutes les opinions, il a été décidé à, l'unanimité, que le comité se placerait résolument sur le terrain patriotique (…). », « Proclamation du comité. », *L'Eclair*, 6 mai 1894, p.3.

[1320] « La devise du comité fut : Pour la patrie, par la liberté. (…) On nous demanda de modifier un programme élaboré sur ces bases, de supprimer telle ou telle cérémonie ; nous n'avons pas cru devoir faire ces modifications. Nous ne pouvions pas, sans dénaturer le caractère de nos fêtes, répondre aux sollicitations d'un groupe quelconque (…). », *Ibid.*

[1321] « (…) les fêtes de Jeanne d'Arc ont parfaitement réussit, et qu'elles ont provoqué l'admiration des nombreux étrangers ainsi que de la population montpelliéraine qui a déployé, pendant ces deux belles journées, ses qualités habituelles d'entrain et d'aménité. », « Les fêtes de Jeanne d'Arc à Montpellier », *L'Eclair*, 8 mai 1894, p.3.

[1322] SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal (1845-1829)*, *Les rues de Montpellier*, *op. cit.*, p.17-41.

[1323] « (…) il y a peut-être moins d'apparat, moins de luxe criard, moins de bruit ; mais il y a dehors autant de monde, il y a dedans autant de fêtes, il y a partout autant de libertés (…). », REBOUL Louis, « Sa Majesté Carnaval, *La Vie Montpelliéraine*, 2 mars 1895, p.1.

inquiéter en 1896[1324]. Cet article alarmant, tombé dans les mains du journaliste Paul Deuxel, encourage ce dernier à lancer l'initiative de festivités carnavalesques avec une ambition plus grande. Les démarches de Deuxel le mènent à alors à consulter le bureau de l'Association générale des Etudiants, puis à se faire connaître auprès des membres de l'ancien comité des fêtes de Jeanne d'Arc, dont le souvenir a marqué les acteurs du monde festif montpelliérain[1325]. C'est également au nom du rôle joué à l'occasion de ces fêtes, que les félibres montpelliérains se trouvent largement associés à l'organisation de ce nouveau Carnaval[1326]. A l'issu de nombreuses réunions préliminaires, un comité est élu dans lequel s'observent trois transfuges de celui des fêtes de Jeanne d'Arc : Carlier en tant que président du comité, le docteur Banal en tant que trésorier, et Marsal en tant que vice-président[1327].

Ce nouveau propose des festivités campées ici encore sous l'égide de Rabelais en raison de l'adéquation de son œuvre littéraire avec le thème, mais aussi de son lien avec la ville de Montpellier[1328]. Les efforts de cette commission mènent à des fêtes carnavalesques de 1897 brillamment réussies, avec un succès qui dépasse même les espérances initiales[1329]. Malgré ce coup d'éclat, la pérennité du Carnaval n'est pas assurée et, dès la fin de l'année 1897, le comité connait une désorganisation qui le mène à se reconstituer à peine plus d'un mois avant la tenue du Carnaval[1330]. C'est un schéma qui se reproduit jusqu'en 1900, année à l'occasion de laquelle Reboul intervient de nouveau par la voie de son journal pour réclamer une constitution plus précoce du comité, afin de proposer un programme de fêtes plus ambitieux[1331]. Cet appel est entendu et renforcé par celui du maire, Michel Vernière. Ce dernier se joint, par le biais d'une

[1324] « On a fêté hier sans entrain Sa majesté Carnaval, parce que le calendrier indiquait que c'était sa fête (..) mais cela a manqué d'entrain (…). », REBOUL Louis, « Pauvre Carnaval », *La Vie Montpelliéraine*, 16 février 1896, p.1.

[1325] « M. Tempié nous rappela que des fêtes fort brillantes avaient eu lieu quelques années auparavant, à l'occasion d'un centenaire de Jeanne d'Arc, et nous encouragea, dans ces conditions, à faire des démarches auprès des organisateurs de ces fêtes. », *Ibid*.

[1326] « Je dois ajouter que les félibres, en raison de la part très large qu'ils avaient prise aux fêtes de Jeanne d'Arc, étaient en grand nombre. », *Ibid.*

[1327] Marsal partage cette vice-présidence avec M. Sar, avocat de la ville et François Pailhès, président de l'Association Générale des Etudiants, comme le présente Deuxel dans son article, *Ibid*.

[1328] « Il fut décidé, *sur ma proposition*, qu'on suivrait à Montpellier la tradition rabelaisienne, puisque Montpellier s'honore d'avoir joué un rôle important dans l'histoire du célèbre écrivain (…). », *Ibid.*

[1329] « Dès le lendemain de nos fêtes (…) les journaux ont été d'accord pour reconnaître que le succès obtenu dépassait largement toutes les espérances du Comité. », LAUREN Léopold, « Les fêtes du Carnaval », *La Vie Montpelliéraine*, 14 mars 1897, p.1.

[1330] « Nos Echos », *La Vie Montpelliéraine*, 2 janvier 1898, p.3.

[1331] « Et voilà pourquoi encore, cette année, tandis que dans les autres villes nous verrons des fêtes brillantes, qui auront été admirablement préparées, ici nous verrons à la dernière heure, sous la poussée de l'opinion qui tient à ses fêtes, des comités s'organiser à la diable et marcher, clopin-clopant, vers un succès d'estime. (…) Si l'on veut fêter dignement le Carnaval, avec tout l'éclat qu'il comporte, que ceux qui s'en sont chargés se mettent à l'œuvre. », REBOUL Louis, « Le carnaval à Montpellier », *La Vie Montpelliéraine*, 7 janvier 1900, p.2.

lettre ouverte publiée dans la presse, aux considérations du journaliste[1332], trop conscient de l'impact à la fois culturel et économique dont font bénéficier ces festivités à la ville[1333]. Les fêtes de 1900 connaissent donc un regain de splendeur, laissant espérer une montée en puissance dans les années à venir, qui ne doit jamais véritablement survenir[1334]. Durant toutes ces années, Marsal apparaît avec constance parmi les membres organisateurs du Carnaval. Il participe notamment à l'organisation des défilés de chars, un rôle auquel il avait pu se trouver impliqué à partir des fêtes de l'Université. Il ajoute à ces efforts l'illustration de programmes (Fig.197), et les dessins des souverains successifs publiés chaque année dans *La Campana de Magalouna*. Ainsi, au fil des ans, leurs majestés Gargantua I (Fig.198), Gargamelle (Fig.199), Grand-Gosier (Fig.200), Pantagruel (Fig.201), Messer Gaster (Fig.202), et Panurge (Fig.203), bénéficient chacun de leur une dans la publication félibre. La fin de cette habitude traduit un étiolement qui n'est pas dû à celui de l'engouement populaire. Selon la presse, celui-ci s'accentue avec les années, mais la stagnation dans les initiatives du comité, pourtant régénéré en 1900, pousse lentement le Carnaval de Montpellier vers la fin de ses grandes splendeurs[1335].

Cette érosion de l'enthousiasme pour l'organisation du Carnaval fait écho à celle qui s'observe plus généralement pour l'organisation de fêtes de large ambition, se multipliant durant les deux dernières décennies du XIXème siècle. En effet, après 1900, s'opère un changement dans le monde festif montpelliérain. Les évènements de grande ampleur disparaissent alors peu à peu du paysage culturel de la ville. Marsal accompagne donc l'histoire de ces grands rassemblements depuis leur genèse, jusqu'à leur fin. L'apogée de ces festivités trouve une coïncidence avec le début du déclin de la Société Artistique de l'Hérault. La toute fin du siècle présente dons un essoufflement culturel général à Montpellier.

Dans la première décennie du XXème siècle, les engagements festifs dans lesquels Marsal est associé se résument surtout à sa participation aux fêtes du Carnaval, mais aussi aux festivités du Félibrige dont le jubilé fêté à Maillane en 1904 le fait renouer avec l'air des grandes célébrations[1336]. Durant cette décennie, le peintre est sélectionné pour faire partie d'un jury de

[1332] « Les fêtes du Carnaval », *La Vie Montpelliéraine*, 28 janvier 1900, p.6.
[1333] En témoigne Deuxel dans son article, quand il cite les paroles du maire : « Je comprends trop l'intérêt commercial qui préside à ces fêtes pour ne pas les prendre à cœur. », DEUXEL Paul, « Chronique, Histoire d'un Crime », *La Vie Montpelliéraine*, 23 février 1902, p.3.
[1334] « Le succès a couronné le zèle général, et dès aujourd'hui, nous pouvons affirmer que la question d'organisation sérieuse de fêtes profitables à tous est posée. », « Ephémérides Pantagruéliques », *La Vie Montpelliéraine*, 4 mars 1900, p.3.
[1335] Comme le suggère un article de *La Vie Montpelliéraine*, couvrant le Carnaval de l'année 1903, « Il est certain que ces fêtes entrent chaque année davantage dans la mœurs des habitants qui s'y adonnent de tout cœur. (…) Par contre, le programme du comité reste toujours le même, et, si une modification est apportée, elle n'est pas toujours heureuse (…). », « Variations sur le Carnaval de Montpellier 1903 », *Le Vie Montpelliéraine*, 1er mars 1903, p.2.
[1336] « Le Jubilé du Félibrige », *L'Eclair*, 10 avril 1904, p.2.

concours de balcons fleuris[1337], mais, pour la plupart, les festivités auxquelles participe Marsal sont des réceptions, banquets ou punchs organisés par des sociétés et ne revêtent pas de caractère public.

L'Amicale des Enfants de Montpellier est une société créée en 1904, ayant pour but de rassembler les montpelliérains pour instaurer un réseau de solidarité entre eux. Cette solidarité doit s'imposer d'abord sur le plan moral, en permettant aux plus nécessiteux de trouver un emploi par le biais des relations créées ou entretenues dans le cadre des réunions de l'association. Elle se traduit aussi sur un plan financier, ce qui conduit un temps l'Amicale à considérer sa transformation en caisse mutuelle[1338]. Marsal fait partie des membres du conseil général de l'Amicale dès sa création[1339]. L'artiste est sollicité à ce titre pour réaliser l'illustration des menus de ses banquets annuels (Fig.204)[1340]. Si les banquets de l'Amicale, à l'image des bals et réceptions donnés par d'autres sociétés dont les occurrences fourmillent dans les colonnes de *La Vie Montpelliéraine* en ce début de siècle, peuvent proposer de grands rassemblements, ils ne sont pas comparables avec les grandes festivités publiques précédemment étudiées. Leur accès est soumis à une participation et leur programme ne donne lieu généralement qu'à un seul évènement. Cependant, ces sociétés peuvent représenter des lieux de support pour les initiatives individuelles, comme semble vouloir l'être un temps l'Amicale des Enfants de Montpellier envers le projet de Muséon Mount-Péliérenc que formule Marsal[1341]. Ici encore, l'implication de Marsal dans la société, au-delà de l'alimentation de son réseau propre, lui permet de cimenter sa position en tant que figure incontournable de la vie de sa ville.

Un comité dont l'ossature s'apparente à celle des comités de fêtes précédemment étudiés se retrouve une dernière fois à l'œuvre. Le Comité des fêtes de Jacques d'Aragon constitué en 1908 comporte parmi ses membres de nombreux félibres du Parage, parmi lesquels Marsal. A sa tête, l'architecte Carlier est épaulé de son fils, Louis[1342]. L'Association Générale des

[1337] « Concours de balcons fleuris », *La Vie Montpelliéraine*, 8 avril 1906, p.6.
[1338] L'histoire de la création de l'Amicale est retracée dans un article publié en 1928, « L'Amicale des Enfants de Montpellier », *Le Petit Méridional*, 29 avril 1928, p.4.
[1339] *Ibid.*
[1340] Si nous n'avons pu consulter qu'un exemplaire de ces menus, la mention d'autres occurrences apparaît dans la presse, « Le menu illustré par le peintre Marsal (…) », « Banquet de l'Amicale des Enfants de Montpellier », *La Vie Montpelliéraine*, 2 avril 1911, p.6 ; « Le Vatel Villaret avait préparé un excellent menu, qu'illustrait le dessin très réussi du peintre clapassier, Edouard Marsal (…). », « Les Grande Fêtes Montpelliéraines », *La Vie Montpelliéraine*, 13 mars 1911, p.4.
[1341] « M. Pierre Brun (…) fit appel au zèle des Montpelliérains pour accroître la force et l'influence de l'Amicale et réaliser par elle des projets tels que celui conçu par notre patriote, le peintre Marsal : le Musée montpelliérain. », « Les Enfants de Montpellier », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1913, p.7.
[1342] « Fêtes du 7e Centenaire de Jacques 1er d'Aragon, seigneur de Montpellier », *La Vie Montpelliéraine*, 19 janvier 1908, p.8.

Etudiants, qui se présentait jusqu'alors en acteur incontournable des festivités montpelliéraines, est dissoute au cours de l'année 1903 suite à un incendie qui cause son endettement, est notablement absente de la liste des organisateurs[1343]. C'est donc une nouvelle fois une initiative félibre qui permet de lancer des festivités à Montpellier. Celles-ci ne sont pas comparables avec celles de la fin du siècle précédent. Les fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon revêtent surtout un aspect solennel et diplomatique, puisqu'elles donnent lieu à la visite d'une délégation de sénateurs, députés et fonctionnaires, représentants des villes catalanes d'Espagne[1344]. Ces festivités s'imposent donc plutôt comme un rendez-vous diplomatique permettant un rapprochement entre les municipalités de Montpellier et de Barcelone, que comme une célébration populaire à grande échelle. De même, elles servent à entériner la force de l'influence d'un Félibrige qui se démontre capable d'arranger de tels rendez-vous.

Il est difficile d'identifier la raison précise pour laquelle les grandes festivités n'arrivent pas à trouver de pérennité à Montpellier, ni pourquoi leur tenue ne s'étend pas au-delà de la décennie 1890. Notre étude démontre combien les initiatives individuelles étaient des moteurs centraux de l'organisation de ces célébrations. Marsal est lui-même à l'origine de ces initiatives, notamment en sa qualité de Cabiscoù du Parage. Or, le peintre n'occupe plus ce poste au tournant du siècle. La disparition de l'Association générale des Etudiants au début du siècle n'a pu qu'accentuer l'assombrissement du climat d'émulation des acteurs culturels, dans une ville qui doit également faire face à la fin de l'essor de son Salon artistique. Par ailleurs, l'aggravation de la crise économique, qui mène en 1907 aux rassemblements de la crise viticole a pu pousser les responsables politiques à adopter une position plus austère au sujet des dépenses publiques par soucis d'économie. Paradoxalement, ces festivités pouvaient justement représenter pour les populations pauvres, les plus peinées par la crise économique, une source de bienfaisance. Toutes les grandes festivités intègrent à leur programme une notion de philanthropie. Les programmes des fêtes populaires sont émaillés de quêtes, de bal de charité, ou de kermesses, organisés au bénéfice des nécessiteux de la ville. La notion de philanthropie peut néanmoins diversifier ses bénéficiaires en fonction du contexte social et s'étend aussi au fonctionnement des sociétés artistiques et culturelles locales.

La Société Artistique de l'Hérault, pour exemple, met en place dès 1870 une loterie en faveur des soldats du département enrôlés dans la guerre prussienne. A cette occasion, une

[1343] 1 D 90.

[1344] « (…) un sénateur et deux députés espagnols, des délégations du conseil provincial et du conseil municipal de Barcelone, et des représentants de Tarragone, Saragosse, Gérone, Mayorque, etc. », ESCLOT (d') Bernard, « Les fêtes de Jacques d'Aragon », *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908, p.6.

œuvre de Marsal figure dans la liste des lots proposés[1345]. En 1875, c'est le Cercle Artistique qui organise une loterie devant profiter aux victimes d'inondations. Cette fois-ci, Marsal offre un portrait qu'il doit réaliser du gagnant de son lot[1346]. Enfin, soulevons les initiatives de charité que supporte également le Félibrige avec notamment la réalisation d'un livret vendu au profit des victimes du tremblement de terre survenu à Ischia. La générosité de Marsal est à nouveau mise à contribution puisqu'il en réalise l'illustration (Fig.205). La notion de charité doit donc toujours apparaître en arrière-plan de la tenue des festivités et plus largement des mondanités montpelliéraines, puisqu'elle sert aussi à les justifier auprès du public. D'un point de vue plus individuel, Marsal s'engage très tôt dès son retour à Montpellier dans des entreprises caritatives, ce qui ne peut manquer de contribuer à faire connaître favorablement son nom auprès d'un plus large public, mais aussi à mieux s'intégrer aux sphères philanthropiques et mondaines de la ville. Ainsi, l'étude de la participation du peintre aux différentes œuvres de charité, permet à nouveau de mettre en exergue le rôle majeur que jouent pour sa carrière, la multiplication de ses engagements auprès des sociétés, cercles, comités et autres associations montpelliéraines. De manière plus large, Marsal trouve un avantage véritable à voir sa figure associée à l'organisation d'évènements festifs. Parmi les peintres montpelliérains, il est celui qui s'implique le plus dans ce type d'activités. Un tel zèle lui permet ainsi d'associer son image à celle d'une période dorée de la vie culturelle de Montpellier, qui survit dans la mémoire des générations suivantes. Ainsi, Marsal voit la jovialité qui anime ces fêtes rejaillir sur son image propre. La participation centrale du peintre à ces évènements contribue donc avec certitude à alimenter un sentiment de complaisance à son égard qui doit lui-même nourrir la nostalgie de ses admirateurs. Cette vision festive de la ville et des figures qui y sont associées finit d'ailleurs par intégrer l'identité montpelliéraine, devenant une part entière de son folklore.

[1345] *«* Loterie patriotique », *L'Union Nationale*, 30 décembre 1870, p.3.
[1346] « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 11 juillet 1875, p.2.

III. La pastorale de la vie montpelliéraine :

La description d'une pastorale de la vie montpelliéraine s'établie dans un contexte où Marsal s'impose comme une figure majeure des émulateurs du style de vie local. Si au décès du maître Pierre Azéma en fait le « montpelliérain par excellence »[1347], l'artiste est également désigné par des termes tels que « le peintre aimé de tous »[1348], « le peintre des types montpelliérains »[1349], ou comme « peintre populaire par excellence »[1350], à plusieurs reprises dans les colonnes de la presse locale. Cet ancrage de la personnalité de Marsal dans la conception de la figure montpelliéraine, démontre la parfaite maîtrise qu'a su faire l'artiste de son image publique, afin de la présenter sous un aspect favorable et de l'associer à celle de sa ville natale. Il propose également un témoignage de la compréhension profonde dont fait preuve Marsal au sujet de l'héritage de la tradition locale et de sa capacité à la retranscrire dans son art, à une période où la ville connaît des mutations majeures dans son existence. Notre étude reprend les termes de la chronique locale, personnifiée par la plume d'Eloy-Vincent, pour décrire ce Montpellier des traditions, du temps des vieilles vignes, qui s'étiole doucement sous les effets de la modernisation[1351]. La stature donnée à la production de Marsal à cette période, offre alors une autorité certaine à son art dans la définition d'un imaginaire montpelliérain. Ainsi, l'étude de l'imagerie montpelliéraine se trouve inextricablement liée à celle des œuvres de Marsal. L'analyse de la production de Marsal doit ainsi mener à comprendre les tenants du mode de vie décrit par la chronique locale, et à comprendre les raisons de l'émotion collective manifestée à sa disparition, alors qu'il s'impose désormais en « alerte doyen des artistes héraultais »[1352].

1. Le quotidien du montpelliérain par excellence :

1.1. La famille :

La notion de foyer familial représente un objet d'étude complexe, dans la mesure où elle touche à la fois à l'image publique, mais aussi à la vie privée et aux origines de l'individu. Dans le cas de notre étude sur Marsal, ce double impact peut être apprécié de manière

[1347] CLERC Pierre, *Dictionnaire de biographie héraultaise : des origines à nos jours*, *op. cit.*, p.1288.
[1348] « Beaux-arts. », *L'Eclair*, 16 juin 1913, p.3.
[1349] *Ibid.*
[1350] *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.1.
[1351] ELOY-VINCENT Albert, « Du temps des vieilles vignes », *La Vie Montpelliéraine*, 1er décembre 1895, p.1.
[1352] « Mariages. », *La Vie Montpelliéraine*, 17 juillet 1926, p.6.

particulièrement prégnante. En effet, cette sphère familiale influence la carrière du peintre à de nombreuses reprises. Dès la sortie de la vie estudiantine de Marsal, l'impact que les arguments familiaux peuvent avoir dans le cadre de son établissement à Montpellier, se font entendre. Plus tard, les nécessités financières liées à l'entretien d'un foyer nombreux, influencent également l'activité et les productions de l'artiste. Le catalogue joint à la présente étude laisse transparaître combien les membres du foyer ont pu être des sujets récurrents dans l'Œuvre du peintre. Les filles Marsal notamment se prêtent avec régularité à l'exercice de pose pour les pinceaux de leur père. De même, les premiers portraits connus de la main du maître, sont ceux de membres de sa sphère familiale. Son emblématique *Dona Marioun,* elle-même, semble se présenter comme un membre éloigné de cet entourage. Ainsi, dès lors que la dynamique du foyer familial, ses joies et ses peines, inspire plusieurs des réflexions artistiques de Marsal, et dans la mesure aussi où l'image d'un foyer familial solidaire s'inscrit dans celle d'un idéal du sympathique montpelliérain, il semble incontournable de dédier une partie entière de la présente étude à cette thématique. Celle-ci doit nous permettre de mieux comprendre un versant plus intime de la vie du peintre et comment celui-ci interagit avec la carrière et la vie publique, ainsi qu'avec la production artistique de Marsal. (1851-1927)

Marsal est le fils unique de Marie-Thérèse Arbieu (1821-1900) et de Jean Marsal (1824-1865) (Fig.206). Le petit Marsal né le 4 juillet 1845[1353] et est légitimé quatre mois plus tard par le mariage civil de ses parents, le 18 novembre[1354]. Les recherches généalogiques permettent de tracer les contours d'un milieu social d'origine appartenant à la petite classe salariale de la société montpelliéraine, c'est du moins le cas pour ce qui est de l'entourage familial direct de Marsal. L'entourage plus éloigné s'inscrit plutôt dans une classe d'ouvriers et artisans[1355]. La situation financière du foyer, sans se trouver particulièrement florissante, est suffisamment stable pour permettre à la mère du peintre de ne pas travailler au moment du décès de son époux[1356]. Les actes d'état civil présentent la mère de Marsal comme couturière de profession[1357]. Le père du peintre est, lui, désigné tantôt comme employé des chemins de fer, tantôt comme employé de la banque de France[1358]. Aucune des sources ne laissent à penser que les parents de Marsal aient été des notables dans la société montpelliéraine. Le père du peintre est néanmoins mentionné dans la presse, en tant qu'acteur amateur auprès d'une troupe locale,

[1353] 3 E 177/102/TER, les côtes que nous fournissons ici concernent des documents conservés aux Archives Départementales de l'Hérault.
[1354] 3 E 177/171.
[1355] C'est ce que suggèrent les actent d'état civils sur lesquels apparaissent les professions des signataires.
[1356] Comme le précise l'acte de décès de Jean Marsal, 3 E 177/396.
[1357] 3 E 177/171.
[1358] 3 E 177/396 ; 3 E 177/171.

ayant tenu notamment le rôle de Mestre Pascau[1359] dans l'adaptation du *Trésor de Substantion*[1360].

Le foyer dans lequel grandit l'épouse de Marsal, Catherine Roussille (1851-1927) (Fig.207), n'est pas non plus dirigé par des notables de la ville. Fille d'un père tuilier et d'une mère blanchisseuse, la jeune femme se destine à une fonction de couturière[1361]. Si les conditions de rencontre exacte entre Marsal et son épouse sont difficiles à déterminer, le fait que la jeune Catherine grandisse dans la rue voisine de celle où habitent les parents de Marsal[1362]. Ainsi, le partage d'un même milieu social, d'une même paroisse, mais aussi celui de qualifications professionnelles entre les foyers Marsal et Roussille, rappelons que la mère de Marsal gagne sa vie dans les travaux d'aiguille au même titre que Catherine, a pu favoriser une multitude d'occasions de rencontres entre les jeunes personnes.

C'est à son retour à Montpellier que Marsal épouse Catherine. Sans savoir si un engagement préalable avait été établit entre les deux futurs époux, il semble que l'admiration du jeune Marsal pour sa future épouse précède ce retour, comme le suggère un dessin que l'artiste réalise en 1868 (Fig.208). Cette pochade présente le profil élégant de Catherine, attelée à ses travaux de couture. Sur la gauche de la composition, Marsal ajoute les initiales de son nom, ainsi que de celui de sa future épouse. Si les correspondances avec Delacroix laissent penser que cette union a joué un rôle dans la volonté de retour au pays couvée par Marsal[1363], un autre évènement familial a pu contribuer à cette volonté de retour : le décès du père de l'artiste. En effet, Jean Marsal décède au mois d'août 1865[1364]. A partir de cette date, la mère de Marsal, n'ayant d'autre enfant que son fils exilé à Paris, se trouve donc relativement esseulée à Montpellier, en dépit de la présence de son frère Henri, menuisier et sacristain[1365]. Or, Marsal entretient à l'égard de sa mère une véritable affection. Le retour à Montpellier, s'il est motivé par d'autres arguments, est donc l'un des exemples les plus probants de l'impact précoce qu'exerce la valeur familiale sur la carrière du peintre. Le mariage de Marsal avec Catherine a

[1359] Maître Pascal.
[1360] « (…) ce que nous a appris le peintre Marsal, c'est que (…) M. Flory (…) aurait tenu le rôle de Toni, dans la pièce clapassière *Lou Trésor de Sustancioun*, aux côtés du père de Marsal, qui jouait le personnage de Mestre Pasacau. », « Echos », *La Vie Montpelliéraine*, 22 mars 1896, p.4.
[1361] 3 E 177/107.
[1362] Il est spécifié sur l'acte de décès du père Marsal, le fait que ce dernier soit domicilié rue Terral, quand Catherine nait rue du Sépulcre. Ces deux rues, situées dans le quartier Saint-Anne, se trouvent être adjacentes, 3 E 177/396, 3 E 177/107.
[1363] Nous avons précédemment étudié les arguments de Delacroix qui laissent suggérer le poids de l'ambition matrimoniale de Marsal dans le retour à Montpellier, citons pour l'exemple « (…) tu/ comprendras que/ le mariage (puisque mariage sous roche il y a)/ n'empêche pas d'habiter Paris. », DHE-4.
[1364] 3 E 177/396.
[1365] 3 E 177/102/TER.

lieu le 7 octobre 1869. Le voisinage précédemment décrit entre la jeunesse du peintre et celle de son épouse leur permet de partager de nombreuses valeurs. C'est peut-être cette proximité de dispositions morales qui permet à leur union d'apparaître avec une régulière harmonie au fil des années. Marsal et son épouse laissent en effet voir un mariage dont les sources ne laissent apparaître aucune dissonance majeure. Bien au contraire, les échanges épistolaires font part d'une affection mutuelle et une tendresse, qui ne semble pas se trouver affectée par le temps.

Un indice de cette affection mutuelle se profile dans la présence du portrait de l'épouse accroché près du chevalet du peintre dans son atelier, comme le laisse voir l'illustration (Fig.209) qu'il en propose pour l'ouvrage de Henri Castelnau. Dans ce poème que Castelnau dédie à son illustrateur, le poète encense les talents artistiques de Marsal. En guise d'illustration, Marsal propose une représentation de lui-même dans son propre atelier. Non seulement nous voyons figurer sur cette illustration le portrait que le peintre a réalisé de sa jeune épouse en 1871, mais l'artiste pousse plus loin encore la symbolique déférentielle à l'égard de Catherine, en personnifiant son inspiration sous la forme d'une allégorie féminine, affublée d'une lyre et d'un rouleau de papier rappelant les attributs des muses antiques, et dont l'habillement pareillement antique vient appuyer l'effet. Cette apparition désigne de la main droite le portrait de l'épouse de Marsal, la présentant ainsi en inspiratrice discrète, épiant silencieusement l'avancement du travail en cours. Cette notion semble accentuée par le sujet du tableau auquel travaille Marsal, palette et pinceaux en main, puisque son œuvre *La Cigale* (Fig.210), représentant une scène familiale, est reconnaissable ici. L'affection que Marsal porte à son épouse devient en elle-même un sujet de représentation pour le peintre puisqu'il propose, dès 1869, au public du Salon montpelliérain, une œuvre nommée *Pour un baiser*, *Idylle*. Cette toile présente ici l'une des premières occurrences d'un phénomène que nous voyons se généraliser ensuite dans la première moitié de la carrière de l'artiste. Celui-ci se caractérise par le choix de thématiques artistiques représentant l'intime, proche de la vie de son foyer, donnant un regard contemporain sur la félicité familiale du peintre. En effet, cette idée se retrouve dans des toiles telles que *L'Aïeule*, présentée au Salon parisien de 1875, et qui représente une grand-mère biberonnant un jeune enfant, à une époque où Marsal se trouve lui-même jeune père.

Ici le peintre nous propose une forme de réalisme de l'intime, offrant au public des scènes de son quotidien et permettant de la même manière à celui-ci d'investir sa sphère privée. La famille se trouve ainsi instrumentalisée, dans le but de présenter une image idéalisée et qui s'associe à la construction de la *persona* de l'artiste et à son esthétique. Dans ce contexte, l'artiste en tant qu'individu n'est pas simplement le créateur à l'origine de son esthétique, mais il en est directement un acteur. Cette imbrication entre perception de la personnalité publique

et privée de Marsal, assure ainsi à l'artiste d'offrir à son public un sentiment de proximité plus tangible avec lui, mais lui permet aussi de profiter de la vogue dont jouit alors la notion d'authenticité. Les sujets familiaux accordent à l'artiste d'obtenir des critiques favorables dans la presse locale[1366]. Ceux-ci sont étudiés par d'autres peintres du groupe montpelliérain, tels que Ernest Michel[1367].

Cette manière d'offrir une vision de son intimité trouve visiblement des émules parmi le public montpelliérain. L'insistance du peintre à proposer de telles scènes aux expositions en est un premier indice, les flatteries de la chronique locale en sont un second. Cependant, cet enthousiasme se trouve surtout confirmer par le fait que le peintre ait pu répondre à des commandes d'œuvres traitées dans ce goût. L'artiste propose au Salon de Montpellier de 1879, un *Intérieur* (Fig.211), représentant un artiste affairé à une session de travail, et interrompu par l'intrusion dans la pièce de l'une de ses jeunes filles. Marsal arrive, par ce procédé, à briser le caractère superficiel qui émane des représentations d'intérieur de collectionneurs. A la profusion des objets ici, s'impose le naturel du mouvement de curiosité de l'enfant qui porte à cette scène une sentimentalité candide. Par ce biais, et en dépit de la sensation d'artificialité qui se dégage de l'accumulation d'objets complexe dans l'office, l'artiste arrive à conférer à cette composition, qui reçoit un accueil favorable de la part de la critique[1368], une sensation d'authenticité souriante.

La félicité familiale du foyer Marsal rend d'autant plus éprouvantes les pertes que doivent en essuyer ces membres. L'affliction que cause au peintre le décès de Catherine reste l'un des témoignages les plus parlants de la constance de l'affection des époux Marsal. Le chagrin que l'artiste éprouve alors l'empêche même d'assister à l'enterrement, la même année, de son ami proche, Albert Arnavielle[1369]. La peine de Marsal inspire d'ailleurs la plume de son ami Paul Chassary, qui fait paraitre dans *La Vie Montpelliéraine* un poème inspiré par ce chagrin[1370]. Cette entente durable entre les deux époux repose sur une similarité de valeurs et de désirs. Parmi ces désirs, compte celui de vivre à Montpellier, puisqu'il est certain que Marsal,

[1366] Citons les critiques traitant de l'*Intérieur*, précédemment mentionné, « L'*Intérieur*, du même, est un très joli petit tableau ; il y a des détails très heureux et d'une exécution parfaite. La ressemblance est complète, difficulté très grande pour les figures de cette dimension. Enfin la petite fille soulevant la portière est une véritable trouvaille. », « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 13 mai 1879, p.3.
[1367] Une Heureuse mère, conservée au musée Fayet de Béziers, vient mettre en avant cette dernière observation.
[1368] « Marsal a mieux soigné les détails de son *Intérieur*, et il est tout à fait fâcheux que d'étonnantes originalités de perspective détruisent l'harmonie de l'ensemble ; Bébé, qui soulève en riant le rideau du fond pour voir dessiner papa est charmante de grâce enfantine, mais le maître de céans, bien que ressemblant manque de souplesse. », « Le Salon à Montpellier », *La République*, 25 mai 1879, p.1.
[1369] « Le majoral Edouard Marsal, retenu par un assez récent deuil cruel, s'est excusé de ne pouvoir saluer la dépouille de son grand ami. », « Albert Arnavielle », *La Vie Montpelliéraine*, 19 novembre 1927, p.3.
[1370] CHASSARY Paul, « A moun amic Marsal. », *La Vie Montpelliéraine*, 29 janvier 1927, p.7.

à son départ de Paris, n'envisage pas d'installer son foyer dans un autre lieu que dans la ville. En dépit de plusieurs déménagements, les deux époux ne s'engagent jamais dans un exil qui les éloignerait de la ville qui les a vu tous les deux naître[1371]. Pour ce qui est des valeurs partagées par les époux Marsal, il faut évoquer l'importance de la pensée religieuse. Catherine laisse une trace de sa piété religieuse dans les échanges épistolaires, notamment au travers de témoignages de ses pèlerinages dans les villes de Lourdes[1372], ou des Saintes-Maries[1373]. Un autre évènement apparaissant dans la correspondance avec Lamoureux laisse entrevoir la piété de Catherine. Dans une lettre qu'il adresse à Marsal, l'abbé s'en remet au jugement de l'épouse du peintre, afin de déterminer si une jeune montpelliéraine d'origine peut être considérée comme « bonne chrétienne »[1374]. Comme le précise l'abbé, c'est Catherine qui est préférée au curé de la paroisse de la jeune femme sur laquelle est menée l'enquête, pour rendre compte de ce caractère. Cette dernière anecdote laisse donc comprendre la confiance que porte l'abbé dans le jugement moral de Catherine ainsi que sa capacité à s'informer des rumeurs concernant le comportement de ses compatriotes. Un point qui est capital ici, car il induit une bonne intégration sociale de celle-ci à son milieu[1375]. Enfin, une autre observation permet de mettre en avant la sympathie de l'épouse de Marsal envers le fait religieux et qui se révèle à l'analyse de l'entourage de la jeune femme, c'est le nombre de personnalités occupant des fonctions liturgiques qui y gravitent. Ce cercle est densifié par l'activité de Marsal et les intérêts commerciaux qu'il entretient avec ces personnalités, à l'initiative de commandes notamment. Catherine compte aussi dans sa propre famille une cousine religieuse, Louise, sœur au couvent de la Miséricorde d'Auch, et avec laquelle elle entretient une correspondance dont une partie est conservée aux archives départementales de l'Hérault[1376].

[1371] Cette idée est néanmoins envisagée dans l'ambition que nourrit le couple au sujet d'une prise de poste à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, en 1900, comme en témoigne la correspondance avec Injalbert, « (…) en/ la circonstance je crois que/ tu serais mal inspiré si/ tu donnais suite à ton idée/ de poser ta candidature à/ un emploi de professeur/ [de peinture] à l'Ecole/ des Beaux arts de Paris. », IJA-3. En dehors de cette occurrence, rappelons le refus de Marsal d'exercer à l'école de Sceaux au moment de son retour à Montpellier.

[1372] Catherine écrit à son époux depuis Lourdes, F-ND-3.

[1373] Catherine écrit à son époux depuis les Saintes-Maries, F-ND-8, mais ses pèlerinages aux Saintes Maries sont également évoqués dans la correspondance avec l'abbé Lamoureux, il y est notamment question des pèlerinages effectués à une date antérieure à l'année 1894 : « J'ai cherché aux S.Maries/ Madame/ Marsal, mais ça a été en vain. Il parait/ que son zèle pour les grands sentiers s'est/ ralenti, car il y a longtemps qu'elle n'a/ plus paru. », LJH-8.

[1374] « Veuillez vous informer,/ si Mademoiselle Joséphine Bourrié/ habitant avec sa mère et ses sœurs/ à Montpellier grand rue 43, est/ une bonne chrétienne. (…) Un instant j'ai pensé écrire/ à M. le Curé de sa paroisse, mais puis/ j'ai décidé de m'adresser à vous, Madame/Marsal saura mieux que personne/ me rendre ce service et bien. », LJH-ND-2.

[1375] Dans la mesure où la capacité à se tenir au courant de rumeurs tient à celle d'être capable de communiquer avec des personnalités diverses qui pourraient l'entretenir de faits notables.

[1376] Fonds Marsal, 316 J.

Cette accointance religieuse partagée par les deux époux Marsal, se retrouve dans l'éducation qui est délivrée à leurs enfants. Non seulement l'éducation primaire des enfants se fait également dans des établissements confessionnels[1377], mais ceux-ci accompagnent également leurs parents dans leurs pèlerinages décrits plus haut[1378]. Plus tard, ces pèlerinages sont d'ailleurs effectués de leur propre initiative[1379]. En revanche, la formation secondaire des garçons, se déroule au lycée de Montpellier. Notons cependant le fait qu'il est un temps envisagé d'envoyer Louis étudier à Nîmes, dans l'établissement Saint-Stanislas, délivrant alors un enseignement libre et placé sous la direction de l'Evêque de Nîmes[1380]. Une lettre adressée aux parents par le supérieur de l'établissement, le chanoine Berlandier, informe cependant du fait que le jeune élève ne se soit jamais présenté à sa classe[1381]. Louis fréquente finalement le lycée de Montpellier et y obtient à l'été 1897 son baccalauréat de lettres modernes[1382].

L'aspect confessionnel de la vie du foyer Marsal trouve également son chemin jusque dans les représentations du peintre. Pendant sa période estudiantine, l'artiste propose déjà son œuvre *La Prière pendant l'orage* (Fig.212), qui reprend la thématique de la présence de la foi religieuse dans le foyer familial. Dans cette composition, l'artiste présente quatre membres d'une famille, se recueillant devant un petit autel placé dans le coin de l'atelier d'un menuisier. Cet autel se propose comme un simple guéridon, surmonté d'une statue de vierge à l'enfant et de deux chandelles, seule source lumineuse de la pièce. Dans une attitude grave, les personnages sont plongés dans leur prière. Trois d'entre eux adoptent une attitude digne et placide, quand le quatrième se trouve effondré sur les genoux de la femme à la gauche de la composition. La fenêtre à l'extrémité droite de la composition vient terminer le travail de

[1377] C'est ce que précise une lettre de Catherine datant de l'année 1884, Fernand se trouve en classe avec comme professeur un membre d'une congrégation, désignée sous le nom de frère Sernin. Les filles, elles, font leur rentrée chez les sœurs Saint-Anne, quant au cadet, Louis, il semble faire une première rentrée relativement difficile chez un Monsieur Fagès, « Fernand est rentré en classe vendredi/ il est toujours avec le frère Sernin/ mais avec cette difference qu'il est/ en première division au lieu de/ d'être en segonde, Suzanne,/ Adèle , et Jeanne, vont aux sœurs/ de Sainte Anne, Louis va chez/ Monsieur Fages, il est très content/ en partant, mais quand il s'agit/ de le laisser, il boude un peu/ j'espère bien qu'avant la fin du/ mois il sera un peu plus raisonna/ ble. », F-11 ; Une autre rentrée des enfants Marsal est évoquée dans une lettre, rédigée cette fois par Fernand, datée de 1894, « Adèle est rentrée au couvent et Louis au lycée », F-16.

[1378] Par ailleurs, dès les premières années, des traditions de pratiques religieuses sont instaurées dans le foyer, il est par exemple fait mention de la visite des différentes églises de la ville, en famille, lors du jeudi saint, « Jeudi nous avons été faire la promenade/ traditionnelle, c'est-à-dire visiter les/ églises. Je sortis à 3 heures de l'après-midi/ avec toute ma couvée et ne rentrâmes/ à la maison qu'à 7 heures. », F-7.

[1379] Donnons pour exemple l'extrait d'une lettre de Louis : « Je mange comme un ogre, mais il est/ vrai que l'on fatigue énomément. Fernand/ et mes sœurs ont dû revenir de Lourdes ? », F-25.

[1380] C'est ce que précise la brochure indiquant les modalités pour la rentrée scolaire, qui mentionne également la date de rentrée, et le numéro qui est attribué à Louis.

[1381] « Voilà déjà huit jours que nos/ élèves sont rentrés et je n'ai [illis.]/ de nouvelle de votre fils. », ESS-1.

[1382] « Lycée des Garçons », *La Vie Montpelliéraine*, 1er août 1897, p.5.

narration, laissant dans la translucidité de ses carreaux, la saillie d'un éclair qui vient déchirer la monotonie charbonneuse de ce ciel nocturne.

L'obscurité générale de la scène que propose ici Marsal, permet d'attirer l'œil du spectateur vers les deux points lumineux apparaissant sur la toile. Ces deux points convergent d'ailleurs pour proposer le centre narratif de l'œuvre. Le premier, l'éclair, représente l'orage, le second, le petit autel, représente la prière. Marsal rythme également les lignes de sa composition afin de ramener l'œil de son spectateur vers l'autel en priorité. Le peintre s'attarde ici sur le traitement des complexes effets d'ombres projetées sur le mur à l'arrière-plan de la scène. Dans la violence de ce clair-obscur, Marsal semble chercher ici une référence à la peinture du XVIIème siècle, et ses représentants notables, tel que Georges de la Tour (Fig.213). L'attrait de Marsal pour la peinture française de cette période se confirme d'ailleurs dans le fait que le peintre ait pu collectionner, un temps, une toile alors attribuée aux frères Le Nain[1383].

Cet effet se confirme par la sensation que donne ici l'œuvre de se retrouver refermée sur elle-même, en dépit de la fenêtre qui propose une ouverture sur l'extérieur. L'opacité du ciel, la menace qu'exerce l'éclair, entrave ici toute issue et suggère de manière claire le fait que les personnages de l'œuvre se trouvent, au même titre que l'œil du spectateur, enfermés ici. Ce sentiment de renfermement contribue à donner une sensation d'oppression à la lecture de la scène. L'attitude éplorée du personnage à genoux, ainsi que celle du chat qui tente de se cacher sous une chaise ajoutent à cet effet. Dans cette composition, les seuls personnages exprimant une attitude digne, se trouvent être les membres du foyer plongés dans leur prière.

Ici Marsal illustre la solidarité de la cellule familiale dans les moments d'angoisse, chacun se rejoint pour se réconforter, et lutter contre l'extérieur inhospitalier. La religion trouve une place centrale dans ce sentiment. C'est elle qui ramène la lumière dans le foyer et qui confère la sérénité qui se peint sur les visages des membres en prière. Le comportement chat vient appuyer ce fait. Par nature sans foi religieuse, celui-ci cherche à se rassurer auprès de la présence humaine, sans alternative autre pour son apaisement, il tente de s'abriter sous une chaise. Tapis dans l'obscurité du bas de la composition, il n'est pas touché par les rayons lumineux qui créent donc un lien visuel entre les humains du logis. C'est cette lumière, et par extension leur foi, qui les soudent et les apaisent. Ce moment de communion, où chacun peut

[1383] Le catalogue joint à l'étude d'Anthony Vallabrègues nous informe du fait que cette œuvre soit celle nommée *Le Dénicheurs d'oiseaux.* Marsal la vend ensuite à Frédéric Donnadieu. Suite aux études de Jean Pierre Cuzin, l'œuvre n'est plus actuellement attribuée aux frères Le Nain, mais au maître des Cortèges. VALBREGUE Anthony, *Les Frères Le Nain*, Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904, p.40 ; CUZIN Jean-Pierre, « A propose de l'entrée au Louvre du Couronnement d'épine, une suite de questions pour le maître des cortèges », *La Revue des musées de France*, Vol.4, 2009, p.35-39.

compter sur la présence de l'autre, exprime les bienfaits de la solidarité dans le foyer, au travers des pratiques traditionnelles, ici confessionnelles. En suivant la narration proposée par Marsal, la proximité des membres du foyer est aussi dictée au travers de telles pratiques religieuses qui permettent une convergence des intérêts.

Dans de telles conceptions, l'aspect religieux se trouve donc directement lié à la bonne portée du foyer. Si l'œuvre étudiée ici est une œuvre de jeunesse, des exemples de telles représentations se trouvent également dans les années plus tardives de la carrière du peintre. Le *Portrait présumé des petits enfants de l'artiste* (Fig.214), offre une occurrence de ce fait. Si Marsal use d'une technique différente pour la réalisation de cette petite toile, la thématique s'en trouve néanmoins similaire. Ici encore, le lien entre les personnages se fait au moyen d'une symbolique religieuse. Le support qui est utilisé dans la toile pour créer le lien entre les différents personnages n'est cependant plus la lumière, mais le cantique que chantent les trois enfants. L'artiste n'abandonne pas un certain travail dans la lumière venant baigner les jeunes visages de ses modèles, elle apparaît ici plus diffuse et moins frappante, en raison notamment de l'éclaircissement de sa palette. Marsal reprend ici l'usage de lignes convergentes dans la représentation des corps des personnage, appuyant ainsi sur l'idée de rapprochement s'associant à la pratique relieuse.

Symboliquement, ces notions de religiosité et d'atmosphère familiale trouvent une parfaite union dans les célébrations des fêtes de fin d'année et notamment la fête de noël. Cette congruence de valeurs chères à Marsal peut expliquer la récurrence de ce thème dans les créations du peintre. D'une part, l'aventure de *La Campana de Magalouna* démarre à l'occasion de la publication du *Souc de Nadau*[1384]*,* qui se présente comme numéro spécial de *La Cigalo d'Or,* proposé à l'occasion des fêtes de noël. La parution dirigée par Marsal, conserve ensuite cette édition spéciale célébrant les fêtes de fin d'année et propose ainsi, une fois par an, des textes et des illustrations essentiellement centrées sur le thème de noël. Ajoutons à cela, les multiples participations de Marsal aux publications spéciales de noël proposées par la presse montpelliéraine, en dehors de *La Campana de Magalouna*[1385]. C'est d'ailleurs dans la presse qu'est publiée la reproduction gravée de son œuvre *Les Etrennes*[1386]. La toile dont il est question ici est exposée au Salon des artistes français en 1888. Cette reproduction, qui reste à ce jour le

[1384] Se traduit par : « La bûche de noël ».
[1385] Nous avons par exemple pu relever les numéros de *La Vie Montpelliéraine*, concernant les années 1895, 1920,1921, le fascicule *L'Hérault Noël*, paru en 1898. Notons également le fait que Louis, le fils cadet suive l'exemple de son père, en participant en 1912 au supplément illustré du *Midi Mondain*.
[1386] L'œuvre est présentée en première page du *Souc de Nadau* de l'année 1893, *Le Souc de Nadau*, 25 décembre 1893, p.1.

seul support visuel conservant une vue de la composition originale (Fig.215), est accompagnée d'un texte écrit par le peintre et qui reprend le sentiment de sa toile. Il y décrit les jouets offerts aux enfants, poupées, cheval mécanique, livres de contes, friandises[1387], et que le peintre ne manque pas de faire apparaitre sur la toile.

Marsal choisit donc ici de présenter un instant de son propre foyer familial comme sujet de son envoi au Salon. Cette dernière information met en avant l'importance qu'il apporte à cette thématique et à son traitement artistique. Le court texte accompagnant la reproduction de l'œuvre, propose une description des émotions familiales, et se pose en véritable manifeste de son bonheur paternel. Il y décrit son rôle de protecteur parental[1388], son émerveillement devant la scène qu'il dépeint, ou encore son attachement à son épouse[1389]. Le peintre opère cependant ici une sélection dans la représentation de son foyer, puisqu'il n'y fait figurer ni son épouse, ni lui-même, ni même l'intégralité de ses enfants. Il s'attache également à ajouter la grand-mère endormie au dernier plan, un ajout qui préfigure ici le fait que la mère de Marsal vive avec la famille de fils durant ses vieilles années[1390] . Cette réduction du nombre de personnages permet de conserver l'atmosphère de calme qui émane de la composition, et qui pourrait être compromise par l'accumulation visuelle des nombreux individus qui composent le foyer Marsal.

La bonne entente du foyer Marsal se manifeste au travers du nombre élevé des enfants mis au monde par l'épouse de Marsal. Six enfants naissent aux cours de la décennie 1870. L'ainé de la fratrie, Fernand, vient au monde en 1870. Il est suivi par quatre sœurs, Béatrix,

---

[1387] "Au garçounet, (…) una bouèta relusenta d'escamoutaire, pioi un chival de boi rede couma Artaban, l'iol viéu, crinièrira au vent, tout arnescat, preste à pourta soun jouine cavalië, per l'aliçouna à se mantène, se jamai lou destin lou buta à comandà per la patrìa. », « Au garçonnet, (…) une boite reluisante de magicien, puis un cheval de bois fier comme Artaban, l'œil vif, crinière au vent, tout harnaché, prêt à porter son jeune cavalier, pour lui enseigner à se maintenir droit, si jamais son destin le force à commander pour la patrie. », « A las bravas filhetas, des petetas qui i'aprendran l'amour de la maternitat ; de bèus libres que soun tout or de cantèls e ples d'images, e de saquets de gourmandisas (…). », « Pour les braves fillettes, des poupées qui leur apprendront l'amour de la maternité ; de beaux livres tout ornés de chants et d'images, et des sachets de gourmandises (…). », MARSAL Edouard, « Las Estrenas », *La Campana de Magalouna*, 25 décembre 1893, p.1.

[1388] « L'enfant, pecaire ! que se douta pas (…), que sa vida tèn à-n-un fiéu, (…) mès paire e maire souna qui per metre soun pichot cor à l'unissoun das autres, e l'enfant ravit recap de soun urousa parentéia, de presents bèus (…). », « Le pauvre enfant ! qui ne se doute pas (…), que la vie ne tient qu'à un fil, (…) mais père et mère son là pour mettre son petit cœur à l'unisson des autres, et l'enfant reçoit de ses heureux parents, de beaux présents (…). », MARSAL Edouard, « Las Estrenas », *La Campana de Magalouna*, 25 décembre 1893, p.1.

[1389] « L'ome qu'à dejà trepat dins lou carrairou de la vida, ounte poussa un mescladis d'espignas e de flous, a tabé sa part de bonur en sarrant pus fort sa coumpagna sus son cor embraignat. Ainsin se mantènoun per agandi au bout dau viage. », « L'Homme qui s'est déjà promené dans le chemin de la vie, où il pousse un mélange d'épines et de fleurs, a lui aussi sa part de bonheur en serrant sa compagne sur son cœur comblé. Ainsi ils se maintiendront pour arriver au bout du voyage », *Ibid.*

[1390] L'ainé des garçons, Fernand, également aîné de la fratrie ayant alors 18 ans, il semblerait que le garçonnet représenté ici soit Louis, le benjamin. En ce qui concerne les fillettes, il est plus difficile de déterminer leur identité, dans la mesure où leur âge s'échelonnant alors de 14 à 10 ans.

Suzanne, Adèle, et Jeanne, respectivement nées en 1873, 1874, 1877, 1878. Enfin, le dernier enfant du foyer, Louis, voit le jour en 1879. Le foyer Marsal se trouve ainsi particulièrement fécond et se distingue également comme étant singulièrement nombreux aux yeux de ses contemporains[1391]. C'est d'ailleurs une réflexion que l'on retrouve dans l'article qu'Eloy-Vincent dédie à Marsal dans sa *Légende Natale*. Pour l'auteur, la problématique financière que peut rencontrer par moment le peintre dans sa carrière, est consubstantielle à la gestion d'une famille si nombreuse[1392]. En effet, la multiplication des enfants signifie également une multiplication de frais. Or, les dépenses qui sont engendrées par la nécessité de soutenir son foyer nombreux, influent sur la carrière de Marsal, dans la mesure où elles l'obligent à quérir des commandes plus régulières, mais aussi dans celle où elle l'encourage à trouver plus de stabilité de revenus.

Marsal semble pourtant obtenir une satisfaction véritable dans l'endossement de son rôle de père, comme en témoignent les œuvres citées précédemment, mais aussi les marques d'affection qu'il réserve à sa progéniture. Pour exemple, lors de ses déplacements, quand il se voit quitter le foyer familial, le peintre prend l'habitude de ramener quelques surprises à ses enfants[1393]. L'étude de l'œuvre *Les Etrennes* a déjà montré un enthousiasme de Marsal pour le sujet du jouet d'enfant. Cet intérêt en faveur du jouet, se traduit également dans une anecdote proposée par Eloy-Vincent[1394]. Le peintre y décrit la foi candide de son ancien maître à travailler au mécanisme destiné à actionner un petit cheval de carton, lui-même placé dans une

[1391] L'institut Gapminder propose pour la période courant de l'année 1871 à l'année 1879, un taux conjoncturel de fécondité allant de 3.08 à 3.59 enfants par femme, en France. Catherine met donc au monde 2.92 à 2.41 enfants de plus que la moyenne des femmes françaises. Nous pouvons donc observer combien le foyer Marsal est considéré par ses contemporains comme un foyer nombreux, ROSER Max, ROSLING Hans, « *Fertility Rate: Total Fertility Rate around the world over the last two centuries* », ourworldindata.org [en ligne], consulté le 10/08/2024, disponible en ligne : < https://ourworldindata.org/grapher/children-born-per-woman?year=1800&country=FRA>.

[1392] ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.194.

[1393] En 1874 : « Fernand te réclame (…) je lui dit que tu es à Paris et qu'il/ aura son cheval a mécanique à/ ton retour (…) », F-3 ; en 1880 : « (…) il te/ demande un fort parce qu'il n'a/ pas osé te le dire a ton départ et/ une ombrelle rouge pour Suzan/ ne, (…) », F-4 ; en 1883 : « (…) il attend son képi de soldat./ Fernand son tricicle, Suzanne sa poupée/ et Adèle et Jeanne leur ombrelle. », F-7. Les enfants du foyer ne manquent pas de témoigner eux-mêmes de l'affection qu'ils portent à leur père. Nous en trouvons une manifestation dans la manière dont le petit Fernand languit le retour de son père, aussi dans la réaction du petit Louis, âgé de 4 ans, pleurant Marsal une journée entière, en dépit des consolations maternelles, « Fernand te réclame ce pauvre/ enfant ne sait pas pourquoi/ tu nait avec nous à la maison/ chaque jour il me demande où et il/ mon père se languit de le voir (…), F-3 ; « Petit Louis à pleuré ton départ/ tout mercredi, sans pouvoir le consoler ;/ il voulait papa aller au train à midi/ il mit sa chaise à côté de ta place,/ croyant que tu allé venir ; nouvelle dé/ ception ; et ses pleurs recommencerent./ Il fallu parler beaucoup, le caresser, le/ distraire, et lui dire que tu viendrais / dans la soirée, depuis il est plus raisonna/ ble. », F-7 ; « Louis comme l'année précédente/ à pleuré ton départ et m'a/ fait beaucoup de misère pour retourner/ chez nous il m'était impossible de/ lui faire entendre une raison/ maintenant il commence à se/ calmer. », F-9.

[1394] Cette anecdote apparaissant pour la première fois dans *La Chatte Borgne*, un ouvrage dans lequel l'auteur ne précise pas le nom du peintre, mais il nous apporte plus de précision, plus tard, dans sa *Légende Natale*, ELOY-VINCENT Albert, *La Chatte Borgne*, Librairie Jo. Fabre, Nîmes, 1922, p.61-64 ; ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.192-193.

reproduction d'un puits à roue situé dans le quartier montpelliérain d'Aiguelongue. Eloy-Vincent expose lui-même l'enthousiasme enfantin de Marsal, pour évoquer la naïveté avec laquelle il aborde sa tentative de produire un mécanisme modélisant un mouvement perpétuel.

Au vu de cette anecdote, le zèle de Marsal à participer à des comités d'organisation de festivités peut s'interpréter comme un témoignage de la fascination qu'entretient Marsal à l'égard de certaines thématiques enfantines. Cette notion semble particulièrement évidente, étant considéré le fait que le Carnaval tient une place importante dans ces engagements. Cette accointance pour les activités enfantine permet de mieux définir un aspect particulier de la personnalité du peintre. Désigné comme un optimiste, d'humeur égale par son entourage, il peut faire preuve d'une foi en la vie et d'une jovialité apparaissant comme presque naïve parfois[1395]. Cette naïveté se manifeste d'ailleurs par moment dans sa production artistique, notamment dans son Œuvre illustré. La fascination pour les thèmes juvéniles peut également être élargie à une fascination pour le thème de l'enfance et, de manière plus générale, pour le thème des différents âges de la vie. Nous avons vu les efforts fournis par le peintre pour se rendre capable de produire non seulement des portraits de personnes âgées à la manière de son maître, mais aussi de se perfectionner dans la représentation des carnations plus juvéniles.

L'attention paternelle de Marsal s'exprime également dans le rôle que prend le peintre dans l'éducation des enfants. En effet, Marsal apprend les techniques de son art à sa descendance, mais arrive aussi à leur en transmettre le goût. Un exemple de cette transmission est observable dans une lettre que Adèle adresse à ses parents en 1904, depuis le couvent de Montagnac où elle est employée. Dans sa lettre, la jeune femme avoue languir la visite de son père, qui lui apprendrait à dessiner les remarquables sites environnant son nouvel habitat[1396]. Par ailleurs, Fernand et Suzanne exposent régulièrement aux côtés de Marsal aux salons montpelliérains. Il est, de plus, notable que les deux fils de Marsal aient chacun choisit de s'orienter vers des formations devant les mener à des carrières artistiques. Fernand a fréquenté les rangs de l'Ecole régionale des Beaux-Arts, à partir de 1892[1397]. Quant à Louis, il a également connu l'enseignement l'Ecole de Montpellier à la fin de la décennie 1890[1398], avant de s'essayer,

[1395] Notamment par Eloy-Vincent, *Ibid.*, p.191.

[1396] « (…) je demande Papa parce/ qu'il n'est pas venu et qu'il verrait/ de jolis sites, et qu'il m'apprendrait à/ dessiner ; il m'aiderait à faire de jolis/ dessins. Je n'ai pas le temps de dessiner/ avec les Sœurs (…) », F-20.

[1397] Comme le précise l'article de *La Campana de Magalouna*, annonçant l'arrivée des nouveaux élèves à l'Ecole Régionale : « (…) lous elèves pintres de l'Escola das Bèus-Arts de Mont-Peliè, festéjèroun la ben-venguda de quatre nouvèls coufraires. (…) Lou pintre Marsal, que soun fil Fernand èra un das quatre de la ben-venguda, prenguèt par à la fèsta. », « (…) les élèves peintres de l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, fêtaient la bienvenue à quatre nouveaux confrères. (…) Le peintre Marsal, dont le fils Fernand est l'un des quatre célébrés, a pris part à la fête. », « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, 1er novembre 1892, p.2.

[1398] Comme le laisse voir l'article de *La Vie Montpelliéraine* listant les lauréats du concours de l'Ecole, « Nos Echos », *la Vie Montpelliéraine*, 26 novembre 1899, p.5.

par deux fois, au concours d'admission à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts à Paris, et d'y accéder en novembre 1900[1399]. Louis a reçu des cours dans l'atelier de Fernand Cormon, ancien camarade de promotion de Marsal dans l'atelier de Cabanel[1400].

Le fait que Louis entre dans l'atelier de Cormon, permet de revenir ici sur l'influence du réseau personnel de Marsal dans le développement professionnel de sa descendance. A ce titre, la correspondance permet d'observer combien l'artiste ne manque pas d'activer son réseau personnel, afin qu'il puisse bénéficier à ses enfants[1401]. Cependant, si ces derniers ont l'avantage de grandir dans un foyer qui peut leur proposer un meilleur réseau de connaissances sociales dans le monde culturel que celui dont avait pu profiter leur père dans sa jeunesse, la comparaison entre les carrières de Marsal et de ses enfants laisse transparaître la radicalité des changements brutaux qui ont lieu dans l'appréhension de la profession artistique, au cours de la période. Les artistes de l'ancienne génération font d'ailleurs partie des personnes les mieux placées pour commenter ces larges disparités générationnelles. Lorsque Marsal présente à son ami de jeunesse Delacroix le penchant artistique l'un de ses fils, ce dernier ne montre pas un grand enthousiasme. Sa rhétorique verse même dans un registre ouvertement pessimiste, en observant l'évolution de la situation des artistes en France qu'il voit se précariser, à mesure qu'avance le temps[1402]. Cette réflexion a même poussé Delacroix à détourner son propre fils de la vocation artistique. Si Marsal ne procède pas de la même manière avec ses fils, ces derniers ne connaîtront pas les mêmes opportunités de carrière que leur père, et cela en dépit même des connexions et de la notoriété d'un nom dont ils peuvent bénéficier[1403]. Fernand réalise quelques planches pour le compte de l'Université de médecine au début de sa carrière[1404], avant de s'établir en tant que peintre décorateur. Il réalise alors quelques travaux pour la décoration de

[1399] Comme en témoignent les documents conservés aux archives départementales, « Nos Echos », *Le Vie Montpelliéraine*, 14 octobre 1900, p.6.
[1400] Les archives départementales de l'Hérault conservent un portefolio des dessins du jeune Louis, réalisés à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts actuellement classés sous la côte 316 J. Nous trouvons dans ces dessins des études d'après la bosse, et d'autres d'après le nu vivant. Parmi ces propositions se trouvent celles que Louis présente au concours d'admission à l'Ecole Nationale.
[1401] Citons pour exemple la lettre d'Injalbert à Marsal, qui promet à son ami de lui donner des informations et des recommandations afin que le fils de celui-ci puisse plus facilement intégrer la vie parisienne, « Pour ce qui a trait/ à ton fils quand viendra/ le moment en octobre/ la liste des professeurs sera/ dressée et je te donnerai/ quelques renseignements/ en même temps que je le/ recommanderai (…). », IJA-3.
[1402] « (…) nous traversons une période/ telle, que je n'ai pas voulu que mon/ fils entre directement dans la misère,/ et c'est là ce qui attends les artistes,/ même les plus cotés. », DHE-23.
[1403] Par exemple, un article de *L'Eclair* qui décrit une commande livrée par Fernand, le présente comme : « M. Fernand Marsal, fils du peintre montpelliérain si connu. », « Saint-André-de-Sangonis », *L'Eclair*, 24 novembre 1909, p.4.
[1404] « J'ai commencé à l'Ecole de Médecine/ depuis quelques jours déjà. J'ai par conséquent/ été obligé de quitter Chaptal. Mr Gelis ne voulait/pas attendre. Et j'ai [illis.] y aller [illis.] / 2 planches et je suis à ma 3e en couleur). », F-ND-1.

l'église de Saint-André-de-Sangonis en 1909[1405], ainsi que la réalisation des ornementations du Cercle de Montalembert en 1910[1406].Quant à Louis, c'est finalement dans la presse qu'il établit sa carrière après son retour à Montpellier et une période de service militaire en 1906[1407]. Dès 1909, son nom se glisse parmi ceux des rédacteurs du quotidien montpelliérain *L'Eclair*[1408], avec lequel son père entretient une étroite collaboration depuis sa création. Plus tard, il est promu à un poste à la tête du service de photogravure de cette même gazette[1409].

Il nous faut ici tracer une parenthèse au sujet de la pratique artistique des enfants Marsal, et de ce qu'elle peut proposer comme problématique, au sujet de l'authentification de certaines œuvres. Etant donné que les fils et filles de Marsal proposent des toiles aux expositions régionales[1410], il est possible d'envisager retrouver ces œuvres sur les circuits marchands. Si l'offre de ces pièces sur le marché de l'art est significativement plus réduite que celle concernant les œuvres du père, leur existence ne peut être ignorée dans la mesure où ces compositions signées « Marsal », peuvent porter une confusion au sujet de l'authentification des toiles. Ainsi, la systématisation la pratique de Marsal à ajouter l'initiale de son prénom à sa signature (Fig.216) permet d'apporter plus de clarté à ce sujet. C'est un exemple que ses deux fils suivent[1411]. Fernand va même jusqu'à ajouter parfois son prénom entier à sa signature (Fig.217). Remarquons par ailleurs que quand bien même Fernand n'ajoute parfois que l'initiale de son prénom, il prend soin de présenter une signature légèrement différente de celle de son père. Si le lettrage peut se confondre avec celui de Marsal, le fils ajoute un repli au trait qui vient souligner son nom. Ainsi, ce trait prend une forme de zigzag sous le lettrage (Fig.218). Louis, lui, n'use pas des mêmes précautions, et propose une signature qui peut passer en tout point pour celle de son père sans la lecture de l'initiale du prénom. Celui-ci ne prend d'ailleurs pas toujours soin d'ajouter cette initiale en. En conséquence, dans les jeunes années de sa carrière, le jeune Louis propose une signature quasiment identique à celle de son père (Fig.219).

[1405] « Au cours de ces mêmes belles fêtes, (…) la paroisse a inauguré la belle décoration artistique de son sanctuaire, due au talent de M. Fernand Marsal, fils du peintre montpelliérain si connu. », « Saint-André-de-Sangonis », *L'Eclair*, 24 novembre 1909, p.4.
[1406] « Au sujet de l'inauguration, nous avons cité les décorations artistiques de M. Fernand Marsal (…). », « Cercle Montalembert », *L'Eclair*, 25 décembre 1910, p.5.
[1407] Comme nous en apporte notamment la correspondance familiale, F-25.
[1408] Réclame pour le quotidien *L'Eclair*, *Guide de l'Hérault*, 1909, p.82.
[1409] « Un de nos collaborateurs les plus anciens et qui jouit de la considération, de l'estime et de la sympathie de tous, M. Louis Marsal, chef de notre service de photogravure (…). », « Nécrologie. », *L'Eclair*, 22 août 1926, p.4.
[1410] A ce propos, nous fournissons la liste de ces expositions en annexe de la présente étude.
[1411] Nous n'avons pu consulter d'œuvres de Suzanne à ce jour, et aucune source ne mentionne le fait que les autres filles de Marsal, même si elles ont reçu de leur père une initiation, aient tenté de se lancer dans une carrière artistique quelconque.

Cependant, les occurrences plus tardives de travaux signés de la main de Louis montrent une différence dans la graphie du nom, en particulier celle de la lettre « M » (Fig.220).

Les fils de Marsal ayant été formés par leur père, il est possible de retrouver dans leurs compositions des accointances thématiques, comme stylistiques, avec les propositions de leur père. C'est de cette manière que la *Vue des Saintes-Maries* que propose Fernand pour le *Souc de Nadau* de 1892 (Fig.221), ou la série de gouaches réalisées par Louis et conservées aux archives municipales de Montpellier, et qui présentent des vues de paysages des alentours de Montpellier (Fig.222 et Fig.223), rappellent les compositions du père. Enfin, le portrait que Louis réalise de son père, et qui est publié en première page de *La Vie Montpelliéraine*, en avril 1926 (Fig.224), laisse également percevoir des similitudes. Si nous mettons en regard de la proposition de Louis avec *l'autoportrait* que réalise Marsal en 1907 (Fig.225), il est facile d'observer les codes de représentation que le fils reprend à son compte. En effet, dans les deux compositions apparaît le profil gauche de Marsal, coiffé de son chapeau, dans la même attitude placide, le regard perdu dans le vague, laissant observer avec plus de clarté les modifications que le temps prodigue à la physionomie du peintre.

La similarité de sensibilité entre Marsal et ses enfants s'exprime aussi par la fréquentation d'un même tissu culturel. La presse laisse le témoignage de la participation régulière et parfois même de manière active, des membres de la famille aux réunions du Félibrige[1412]. Fernand obtient d'ailleurs une récompense à l'un des concours de dessin organisé à l'occasion d'une félibrée donnée par les cigaliers, en 1905[1413]. Similairement, Suzanne fréquente avec constance la Société littéraire et artistique de Montpellier, pour laquelle elle propose des lectures de ses poésies[1414]. Suzanne partage donc avec son père un goût appuyé pour la poésie, bien qu'elle rédige des œuvres en langue française, là où Marsal écrit en majorité des morceaux en langue

[1412] Suzanne joue un rôle honorifique dans une félibrée de 1890, « Madamiselle Suzano Marsal, la gènto chato dòu pintre dòu Felibrige, a òufert, au noum de tòuti, à l'auteur di *Piado de la Princesso* un superbe bouquet de pervenco culido dins li jardin de la *villa di Roucas*. », « Mademoiselle Suzanne Marsal, la gente fille du peintre du Félibrige, a offert, au nom de tous, à l'auteur de la *Piado de la Princesso*, un superbe bouquet de pervenches cueillies dans le jardin de *la villa Roca* », « Guihen C. Bonaparte-Wyse, a Mount-Pelié », *La Cigalo d'Or*, 15 avril 1890, p.1. Catherine et Suzanne participent à une félibrée en 1910, elle apparaissent dans la liste des participants que le reporter a observé dans l'assemblée, « La Cour d'Amour de Bionne », *Le Vie Montpelliéraine*, 10 juillet 1910, Fernand apparait dans la liste d'une félibrée en l'honneur de Mistral donnée en 1914, « En l'honneur de Mistral », *La Vie Montpelliéraine*, 26 avril 1914, p.2.

[1413] « A Sceaux aura lieu leur fête félibréenne annuelle avec le concours de plusieurs société régionales de Paris. Nous pouvons dès aujourd'hui donner la liste des lauréats, disons cependant que notre compatriote, le jeune Fernand Marsal, fils du sympathique peintre montpelliérain, M. Edouard Marsal, a obtenu au concours de dessin organisé (…) un premier prix de dessin (…). », « Paris-Midi », *La Vie Montpelliéraine*, 2 juillet 1905, p.6.

[1414] Nous avons relevé au moins cinq occurrences dans la presse de poésies signées par la plume de Suzanne, et apparaissant au programme de lecture de la Société littéraire et artistique de Montpellier, « Sociétés », *La Vie Montpelliéraine*, 2 février 1908, p.8, « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 5 avril 1908, p.7, « Société littéraire et artistique de Montpellier. », *L'Eclair*, 21 mai 1908, p.4 ; « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 15 novembre 1908, p.7 ; « Sociétés », *La Vie Montpelliéraine*, 25 avril 1909, p.7.

occitane. La jeune femme publie ses poésies dans les titres de presse locaux et leur lecture laisse parfois voir une teinte régionaliste, qui rappelle les inclinations paternelles[1415]. Elle reçoit même une récompense en 1908, couronnant alors son travail d'autrice[1416]. L'appréciation que Marsal entretient à l'égard du travail de sa fille se concrétise au travers de leurs collaborations. La première occurrence de ce type est publiée en 1898 dans *L'Hérault Noël*. Le poème *Réveillon*, de Suzanne, y est accompagné d'une illustration de Marsal (Fig.226). Le peintre y propose une transposition de la dernière strophe du poème de sa fille, présentant l'acte de charité des employés de cuisine d'un hôtel qui offrent à travers le soupirail de leur cuisine un repas à une mendiante. Si Suzanne reste vague sur l'identité de l'hôtel devant lequel la mendiante s'est arrêtée dans son texte, Marsal fait le choix de représenter la façade du Grand Hôtel du Midi, situé face à la place de la Comédie, ramenant ainsi le récit à Montpellier, suivant la vision de l'artiste toujours centrée sur sa ville natal[1417]. Marsal prend également la liberté d'étendre le récit de sa fille, en ajoutant un couple de bourgeois se présentant à l'entrée de l'hôtel. Cet ajout, par effet de comparaison, permet d'accentuer le sentiment d'affliction qui émane de la composition. En regard du riche habillement de la bourgeoise et de l'embonpoint de son époux, les oripeaux et la maigreur de la mendiante ressortent avec plus de ferveur. Suzanne et son père signent une nouvelle collaboration pour le titre *J'aime à Rêver*, en 1911. Cette poésie composée par Suzanne, est mise en musique par le compositeur Joseph Lacroix en 1912, et bénéficie d'une édition illustrée par le père de la jeune autrice en 1913 (Fig.227). Marsal présente sur son illustration, le profil de sa fille, pensive, accoudée à une balustrade, entourée de la nature qu'elle décrit dans sa composition lyrique. Le peintre propose donc une transposition des mots de sa fille, au moyen de son art.

L'éloignement permet d'étudier la solidarité du foyer Marsal. Quand celui-ci est de longue durée et nécessaire, la correspondance laisse entendre une certaine appréhension de la part des membres de la famille. Un premier exemple de cet effet survient en 1897, lors du départ de Suzanne pour le couvent des ursulines des Condom, afin d'y exercer au poste d'institutrice

[1415] Pour exemple, Suzanne fait souvent mention du soleil éclatant ou de l'abeille dans ses poèmes, une évocation qui rappelle les principes rhétoriques utilisés par les poètes méridionaux, « Mes Petits Souliers », *La Vie Montpelliéraine,* 29 décembre 1907, p. 2 ; « Idylle aérienne », *La Vie Montpelliéraine*, 23 août 1908, p.3-4 ; « Le Peyrou », *La Vie Montpelliéraine*, 4 avril 1909, p.8 ; Suzanne propose aussi un poème intitulé l'Hirondelle dans le *Midi Mondain*, « Vie Méridionale, Midi Mondain », *L'Eclair*, 29 juin 1908, p.3.

[1416] Elle fait partie des lauréats pour la médaille de bronze du concours organisé par la Société archéologique de Béziers, en 1908, « Société archéologique de Béziers », *L'Eclair*, 29 mai 1908, p.3

[1417] L'artiste ne manque d'ailleurs pas de citer directement le Grand Hôtel, en faisant apparaitre le nom de l'établissement sur les vitres des appliques encadrant la porte de l'hôtel.

adjointe[1418]. C'est un emploi qu'elle ne conserve que pour une durée de quelques mois, car la jeune femme se dit dérangée par la politique du couvent, imposant à sa correspondance de passer par une lecture de la mère supérieure. Devant cette raison affichée, Catherine l'enjoint à ne pas manquer de communiquer tout sentiment de languissement à ses parents, dans la mesure ou eux-mêmes ne souhaitent pas s'effaroucher de l'indiscrétion de la supérieure[1419]. Il est décidé dès son arrivée au couvent, que Suzanne doit le quitter quelques mois plus tard[1420]. Catherine, qui accompagne sa fille au couvent, ne s'oppose en rien à cette idée et semble même l'encourager dans la mesure où, comme elle le précise elle-même à son mari, se trouver séparée de son enfant est pour elle un véritable déchirement[1421].

Si le temps au couvent de Suzanne est rapidement écourté, Adèle fréquente plus longtemps le couvent auquel elle prend poste en tant qu'institutrice. Si la jeune femme connait des difficultés au couvent de Montagnac[1422], elle y reste néanmoins au minimum du mois de février jusqu'au mois de juillet 1901[1423], date à laquelle elle décrit la souffrance de la séparation et son empressement à voir ses parents lui rendre visite[1424]. Dans ces derniers témoignages, se lit un sentiment concomitant des filles Marsal, à celui de leur père lorsqu'il se trouve éloigné de sa ville natale pendant sa formation parisienne. Si Suzanne et Adèle cherchent des places d'institutrices, il semble que Jeanne se soit dirigée dans une autre discipline que ses sœurs. En effet, la presse nous informe de la victoire de Jeanne en juillet 1909 à un concours organisé par l'Association amicale des sténographes duployens et sténographes de l'Hérault[1425]. Jeanne en

[1418] Ce départ est annoncé dans la presse locale : « Mlle Suzanne Marsal, (…) est partie, cette semaine, pour Condom (Gers), au couvent des Ursulines, où elle entre en qualité d'institutrice adjointe. », *La Vie Montpelliéraine,* 24 janvier 1897, p.3.
[1419] « Aussi j'ai convenu avec elle/ que dès mon retour nous la ferions revenir/ et de ne pas se gèner de nous dire qu'elle/ languis que quand à nous ne nous generions-pas », F-17.
[1420] Ce délai est imposé pour ne pas contrarier les sœurs qui lui ont réservé un chaleureux accueil, « (…) je ne veux/ pas avoir l'air de quitter trop vite ces dames qui pour leur rendre/ justice sont aimables, douces, affectueuses, etc, etc., c'est pourtant convenu/ avec maman que je reverrai dans un mois, plus tôt peut-/ être, j'y compte absolument. », F-18.
[1421] « (…) donc dès que je serai de retour/ à la maison je crois qu'il me sera impossible/de rester séparée de ma fille rien que cette/ pensée m'enlève le boire et le manger. », F-17.
[1422] Les correspondances laissent entendre que la jeune Adèle aurait connu des difficultés avec les sœurs du couvent, ou bien avec ses élèves : « Je vous ai dit dans ma dernière/ lettre que je m'étais plaint à la/ Sœur Supérieure ; j'ai bien fait car,/ elle a fait la leçon aux sœurs qui/ sont plus gentilles pour moi. », F-20, « (…) les élèves surtout sont/ trop à me plaindre, parce qu'elles/ m'aiment bien ; elles se sont/ beaucoup habituées à moi/ maintenant ; avant elles ne me/ connaissaient pas ; maintenant/ qu'elles me connaissent, elles/ sont plus gentilles et plus/ prévenantes. », F-21.
[1423] Ces dates sont celles durant lesquelles s'étalent les correspondances que la jeune femme envoie à ses parents.
[1424] « (…) dire que je vais bien parce/ que ce n'est pas vrai ; je/ souffre toujours et parfois, je/ ne peux pas continuer ma/ classe, ou je prends mon/ courage à deux mains, pour/ ne pas aller me mettre au/ lit ou ne pas prendre quelques/ heures de liberté dans la cour./ Je vous attends donc jeudi ;/ je ne vois pas ce qui peut/ vous empêcher de venir. », F-22.
[1425] « Divers », *La Vie Montpelliéraine*, 18 juillet 1909, p.8.

ressort diplômée dans la catégorie calligraphie élémentaire, et remporte un premier prix à l'épreuve de vitesse. Jeanne finit néanmoins son existence en tant que femme de ménage[1426].

Dans leur majorité, les enfants Marsal ne se trouvent pas disposés à suivre l'exemple de leurs parents, en créant leur propre cellule familiale. De toute la fratrie, le seul individu à s'engager dans une vie matrimoniale est Louis, il est également le seul à avoir des enfants. Louis quitte le foyer familial afin de s'établir avec son épouse, quand les autres enfants habitent l'adresse rue Poitevine, dernière adresse de Marsal, jusqu'après le décès de leur père[1427]. Dans leurs vies de célibataires, les enfants Marsal font donc le choix de continuer à cohabiter les uns avec les autres, donnant une nouvelle fois un indice des rapports de proximité qu'entretiennent entre eux les membres du foyer. La belle entente décrite ici, ne doit pas laisser croire à une destinée familiale sans ombre. La famille de Marsal souffre également de querelles, comme le laissent transparaître les correspondances intra-familiales. Les tensions les plus sérieuses concernant le foyer Marsal touchent surtout la gestion financière du ménage, une situation dans laquelle c'est Catherine qui doit reprocher à son époux son usage trop libéral de la bourse familiale. Elle lui reproche également le fait de se laisser trop facilement entraîner dans l'accomplissement de travaux bénévoles, ou pour lesquels le peintre n'ose pas demander de compensation financière[1428]. Cependant des ruptures d'une nature plus sérieuse s'opèrent dans le cercle élargit de la famille de Marsal.

Marsal possède une branche familiale qui descend de l'oncle de sa mère, Jacques Arbieu, qui connait quelques turbulences. En dépit de l'éloignement géographique de la branche Arbieu qui s'est délocalisée à Poissy et en région parisienne, Marsal conserve des contacts réguliers avec cette partie de sa famille. D'une part, Marsal bénéficie de l'hospitalité de ses cousins lors de ses voyages à Paris. Le peintre entretient aussi des contacts réguliers avec la famille de son grand-oncle au cours de ses études parisiennes. Ce que la correspondance entre Marsal et sa tante laisse entendre, c'est que la période après mort du grand-oncle Arbieu cause de nombreux

[1426] 3 E 158.

[1427] L'adresse rue du Terral est la dernière adresse d'Adèle, son décès survient en 1933, 3 E 146, Nous pouvons également observer le fait que Jeanne et son frère Fernand aient vécu jusqu'à leurs derniers jours, survenus à quelques mois d'écart, à la même adresse, 3 E 158, 3 E 159.

[1428] « (…) je ne/ voudrais pas t'ennuier/ avec mes observations/ mais pourquoi avoir ache-/ té à Louis un chapeau/ de 6 francs quand nous/ ne les achetons à Montpel/ lier que 3 f 60c–? », F-ND-7 ; « (…) écoute moi au moins, une/ fois, ne te met pas toujours dans/ le sac pour les autres. », F-10 ; une autre occurrence de ce type apparait dans la correspondance de Marsal avec Saturnin Léotard. Ce dernier ayant emprunté de l'argent au peintre aurait par ce fait provoqué une dispute du couple Marsal : « (…) je m'abstiendrai à l'avenir de tirer des/ traites sur vous, ce qui pourrait bien me faciliter en attendant, ne voulant/ pas vous exposer à avoir une scène avec Md. Marsal. Veuillez/ croire à mon regret d'avoir été si libre vis-à-vis de vous (…) », LS-3.

tourments dans la famille[1429]. Marsal manque de justesse de se trouver confondu à cette occasion aux yeux de sa tante dans une querelle qui déchire sa faille en deux branches[1430]. Le peintre reste finalement en bonne entente avec les deux branches, en particulier avec sa cousine Mathilde, chez laquelle il réside à plusieurs reprises, lors de ses visites à Paris au début de la décennie 1880[1431]. Si les contacts avec la famille Arbieu sont évoqués ici, la famille de Marsal entretient cependant des contacts réguliers avec son cercle familial montpelliérain. Ces derniers ne laissent cependant pas de trace épistolaire, en raison de la proximité géographique des acteurs.

Les traces de ces querelles laissent apparaître un autre versant de la vie familiale. Ce dernier gravite autour des tristesses et des angoisses qui entourent les drames familiaux, car si la sphère de l'intime apporte au foyer Marsal une forme certaine de ravissement, celle-ci vient aussi avec sa part de désolation. La première occurrence d'un évènement de ce type survient à l'été 1874 durant lequel Marsal et son épouse doivent faire face à la perte de leur jeune fille, alors âgée de neuf mois, Béatrix[1432]. L'analyse précédente de l'affection parentale du couple Marsal laisse deviner l'éplorement qui accable alors les jeunes parents. La lettre que la tante Arbieu écrit alors à Marsal confirme idée[1433]. Cette perte n'est pas la seule que doit subir la famille Marsal au fil des années puisque, en 1900, la mère du peintre décède à son tour[1434]. Cette nouvelle perte d'une mère tant aimée, bouleverse de nouveau le peintre[1435].

[1429] En effet, à cette époque, la veuve Arbieu connaît des difficultés financières. En parallèle, l'une de ses filles, Léonie, et son époux, Guillaume Maringue voient leur entreprise déclarer faillite. La rapacité du couple à cette occasion provoque une querelle dans la famille qui se sépare en deux branches.

[1430] La correspondance décrit une mission dont Marsal est chargé par sa tante de récupérer une toile mise en dépôt par Marie Arbieu chez sa fille Léonie. Pour une raison non spécifiée, la veuve est sous l'impression que Marsal tente de s'accaparer l'œuvre, avant d'être détrompée par une réponse de son neveu, « Quant à la confession/ concernant le tableau je suis/ heureuse de voir que tu n'as pas/ eu un seul moment une mauvaise/ intention. Sois toujours honnête/ il est impossible qu'une nature/ comme la tienne se laisse/ corrompre par des gens comme/ ma misérable fille. », AMA-2.

[1431] Comme le démontrent les lettres de Catherine en 1880 : « Ta mère ainsi que la mienne te/ donne le bonjour ainsi qu'à Mathilde/ et à Lami. », F-5, et en 1883 : « Ne m'oublie pas auprès de Mathilde/ de son mari un gros baiser au petit/ Robert. », F-7. Une lettre d'Eugène Lami datant de 1881 invite d'ailleurs le peintre à venir résider la même année chez eux et propose en plus d'exonérer l'entièreté du voyage de son cousin en lui proposant de lui acheter un portrait de lui ou de son épouse : « J'espère d'ailleurs que vous viendrez à/ Paris au mois de Mai, Vous aurez le gîte et le/ couvert à la maison, de plus, vous apporterez/ ce qu'il faut pour faire le portrait de/ Mathilde ou le mien moyennant un prix/ que je n'ai pas à fixer mais auquel je tiens car/ de cette façon votre voyage ne vous coûtera rien. », LE-1.

[1432] 3 E 177/405.

[1433] « Je reçois ta lettre et oui je partage/ ton chagrin. Personne n'est plus/ éprouvé perdre une fille aussi/ bonne (…) », AMA-2 ; Citons également une lettre de condoléances, vraisemblablement envoyée par un ami de Marsal. Cette lettre datée de 1884, semble pourtant traiter de la perte endurée par le peintre en 1874, « Cher monsieur et ami,/ Je prends une part bien vive/ et cordiale à votre affliction/ paternelle, et je vous plain/ de toute mon âme. », NI-4.

[1434] 5 MI 58/70.

[1435] Comme le suggère la lettre adressée à Marsal par Pierre Chauvain : « Il nous a appri~~t~~ la mort/ de votre pauvre mère et le chagrin/ que vous en avez eu, nous en avons/ étés très peinés, sachant, quel amour/ vous aviez pour elle. », ChaP-9.

Si ces disparitions ne semblent pas assombrir de manière permanente le caractère de Marsal, celles qui se profilent dans les dernières années de son existence, ne manquent pas à cet effet. Si la perte apporte sa part de souffrances, elle amène aussi l'angoisse autour de sa survenue potentielle. Cette peur, qui se manifeste occasionnellement dans la maladie[1436], culmine au moment où la Grande Guerre vient assombrir l'horizon européen. La tangibilité de ce sentiment y est alors exacerbée, par ce qu'il est partagé par de nombreuses personnes dans l'entourage de Marsal, à commencer par la famille Arbieu dont la branche Maringue se trouve particulièrement impactée. En effet, les trois cousines de Marsal voient chacune au moins l'un de leurs fils être mobilisé. Solange et Charlotte[1437] y voient même mourir leurs fils, et cette dernière doit également déplorer l'emprisonnement de son cadet[1438]. Ces deuils viennent ajouter de la tristesse à l'omniprésente anxiété qui entoure le quotidien des citoyens. C'est ce qu'illustre d'ailleurs une lettre de la belle-fille de Marsal, Mélanie, qu'elle adresse à son époux, Louis[1439].

En effet, si Louis est mieux en mesure d'informer sa femme sur l'état du front, c'est qu'il s'y trouve lui-même depuis le début de la mobilisation[1440]. Cette mobilisation ne manque pas d'inquiéter le reste de la famille, qui tente de trouver un moyen de l'en éloigner. C'est dans cette optique que Marsal se rapproche de sa cousine Mathilde, dans l'espoir de se voir être aidé par son fils Robert, employé dans une usine Peugeot, et qui vit donc sa mobilisation à l'arrière. Ce que désire la famille Marsal, c'est que leur cousin aide Louis à obtenir un poste analogue à celui de Robert[1441]. Cet espoir déçu continue d'assombrir le quotidien des Marsal, dans une ville de Montpellier que Catherine décrit à son fils comme en berne[1442]. Montpellier est jusqu'alors restée largement épargnée par les derniers conflits armés connus par la France[1443].

[1436] Cette notion est induite dans la correspondance avec l'abbé Lamoureux, dans laquelle Marsal, inquiet de la santé de sa mère, refuse de s'éloigner de Montpellier, « (…) l'essentiel est que/ la santé de Madame votre mère ne vous donne plus d'inquiè-/ tude et que vous puissiez pousser jusqu'à Avignon. », LJH-18/AuJ-3.

[1437] « (…) le fils aîné/ de ma pauvre sœur/ Charlotte est mort/ le 13 à 30 ans. (…) La malheureuse Solange/ témoin obligé de ce déses/ poir revit la mort de/ son fils Chéri survenue/ le 21 7bre en Champagne. », MG-1.

[1438] « Charlotte a son second/ fils de 28 ans prisonnier/ depuis le 29 août 1914. », *Ibid*.

[1439] Dans celle-ci, elle décrit ses tribulations dans la ville, afin d'apporter du réconfort à une amie sans nouvelles d'un proche Dans cette même lettre Mélanie questionne d'ailleurs son époux sur la situation d'autres soldats dont elle est sans nouvelle du sort à Montpellier, MBM-1.

[1440] Comme le suggère la lettre de Catherine à Louis écrite au mois de février 1915 : « (…) nous les mamans étions tristes de la/ pensée que vous étiez dans un/ boyau pareil et que vous souffrez/ depuis quatre grand mois. », F-26.

[1441] « (…) j'aurais été/ très heureuse de pouvoir/ vous aider pour l'entrée/ de votre fils dans une/ usine. Mais tu as du/ lire dans les journaux d'hui matin,/ l'affaire de corruption/ de l'usine du St de Tarn,/ là où est Robert./ Le directeur a été arreté/ ainsi que plusieurs/ chefs de service, un/ s'est suicidé. », HLM-2.

[1442] Nous ne conservons que le début de cette description, une partie de la lettre que Catherine écrit à son fils ayant été découpée, peut-être par les agents en charge de la censure des correspondances entre le front et l'arrière, « Tu dis dans ta lettre à Melanie/ que Montpellier a dû beaucoup chan/ ger depuis ton départ. Oui en effet/ surtout le soir, presque pas d'éclai-/ rage, le soir les lampes électriques sont/ suprimés les réverbères ne donnent/ [partie manquante] », F-26.

[1443] SECONDY Louis, « La Grande Guerre vue et vécue de Montpellier », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.401.

La Grande Guerre et les 34 décès de montpelliérains par mois qu'elle amène dans son sillage[1444], éveille donc une dimension horrifique qui bouleverse sa paisibilité. La lettre de Mathilde décrit pourtant la position privilégiée de Montpellier, quand elle la compare avec celle de Montmorency, où elle réside à cette période. La cousine de Marsal lui décrit, dans sa correspondance, les bombes ennemies qui l'ont accueillie à son retour chez elle[1445], une situation qui est épargnée aux montpelliérains[1446]. S'ils sont à l'abri des bombardements, les montpelliérains ont l'occasion de s'imaginer les souffrances endurées au front, comme le démontre la lettre que Catherine écrit à Louis, et dans laquelle elle raconte sa visite, accompagnée du reste de la famille, de tranchées de démonstration ouvertes au public, afin de présenter la condition des soldats au front[1447]. L'exposition de la rudesse du quotidien enduré par leurs proches, ne manque pas d'inquiéter plus encore les familles à l'arrière[1448]. Cette morosité ambiante entame ainsi le moral de Marsal. Comme Catherine le décrit, le peintre trouve son humeur gravement affectée depuis le début de la guerre, et développe un caractère taciturne et mélancolique qui tranche avec celui qui lui est connu[1449]. C'est d'ailleurs à ce moment que le peintre écrit sa composition poétique *L'Excrément*, se présentant en diatribe de l'opposant allemand. Pendant cette période, Marsal continue sa production de portraits, mais il effectue également quelques travaux concernant des planches anatomiques, pour le compte de l'Université. La thématique de la Grande Guerre inspire également un dessin à Marsal (Fig.228). Dans celui-ci, il laisse transparaître les convictions politiques[1450], en proposant l'image d'un aumônier de guerre se portant au secours d'un soldat blessé au front. Dans cette œuvre, Marsal entend ainsi mettre en avant l'un des rôles joués par les représentants religieux au cours du conflit, en proposant une image de la solidarité entre l'armée et l'Eglise.

Louis survit finalement à la fin du conflit[1451]. Cependant, d'autres épreuves viennent assombrir les vieux jours du peintre. La première survient avec la mort de son petit-fils, Jules,

---

[1444] *Ibid.*, p.408.
[1445] « Mon Cher Edouard/ me voilà depuis Jeudi de/ retour à Montmorency où/ dès mon arrivée j'ai été/ saluée par les bombes ennemies. », HLM-1.
[1446] « Quelle émotion a eu mon/ amie puisque une de ces / bombes est tombée au bout/ de son jardin. Voila ce/ que vous m'avez pas à/ craindre dans votre midi/ je suppose. », HLM-1.
[1447] « Dimanche nous avons été avec les/ enfants à la citadelle voir les tranchés/ que les soldats du génie ont faites/ pour montrer au public montpellier/ rain comment nos soldats étaient/ dans ces endroits « , F-26.
[1448] « (…) nous les mamans étions tristes de la/ pensée que vous étiez dans un/ boyau pareil et que vous souffrez/ depuis quatre grand mois./ Car vous souffrez moralement et/ phisyquement et nous souffrons nous/ de vos souffrances mon cher Louis (…) », F-26.
[1449] « Ton père a bien changé depuis/ ton départ cette guerre le rend/ grincheux il est pensif triste il a/ [partie manquante] », F-26.
[1450] Nous avons d'ailleurs pu étudier l'avis que se fait du peuple allemand le peintre, au travers de notre analyse de son poème *L'Excrément*.
[1451] Il semblerait qu'il ait finalement été renvoyé à l'arrière, à la fin de l'année 1916, « (…) je suis heureuse d'apprendre/ que ton fils Louis va/ être mis à l'arrière. », HLM-3.

âgé de huit ans seulement[1452]. Ce deuil est suivi l'année d'après, en 1927, de celui de son épouse, Catherine[1453]. Si cette période est entrecoupée d'évènements heureux, comme le mariage de sa petite fille Reine, à l'occasion duquel Marsal présente une jovialité à la hauteur de sa réputation[1454], le caractère du peintre semble avoir été, selon ses amis des dernières années, affecté par les fatigues laissées par les épreuves subies. Sentant la fin de son existence se profiler, le peintre est décrit par Raoul Davray comme « un peu las de la vie et ses déboires »[1455]. Du point de vue de la production artistique large du peintre, cet assombrissement se laisse percevoir dans l'explorations de thématiques plus tragiques que ce qu'a l'habitude de proposer Marsal. Souvent, cette dimension tragique se joint aux convictions religieuses du peintre, comme le laisse observer sa toile : *Douloureux Pressentiment*. Cette dernière décrit une Vierge Marie conduite par son époux dans une forêt, dont l'expression sinistre en épiant un branchage en forme de croix, renvoie à la prédiction des évènements de la Passion[1456]. Le sentiment d'angoisse qui est ici le centre thématique de la dernière œuvre que Marsal propose au Salon de Paris, pourrait alors s'inspirer des épreuves que l'artiste doit essuyer durant les dernières décennies de son existence, et sa mise en confrontation avec la fragilité des jours de ceux qu'il aime.

1.2. La poésie du langage, et la mélodie du peuple :

La question du langage touche à celle des pratiques quotidiennes du peintre, mais elle trouve surtout sa dimension réelle dans le cadre de sa participation au Félibrige. En effet, les correspondances de Marsal avec sa famille, laissent clairement apparaître le fait que le patois local n'est pas la langue dont l'artiste use au quotidien dans la sphère privée. Toutes ces correspondances sont rédigées en français, même si elles laissent apparaître par endroit l'emploi d'expressions locales, telles que « mamète » pour désigner les grand-mères de la famille[1457].

[1452] « Deuils », *La Vie Montpelliéraine*, 28 août 1826, p. 5.
[1453] 3 E 140.
[1454] Un article paru dans *La Vie Montpelliéraine* le décrit notamment reprenant le refrain de sa célèbre chanson *Las Erbètas*, en l'honneur de sa petite fille, « Mariages », *Le Vie Montpelliéraine*, 17 juillet 1926, p.6.
[1455] DAVRAY Raoul, « Un grand montpelliérain », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.3.
[1456] « La Vierge Marie conduite par son époux traverse une forêt touffue. Ses yeux purs sont levés vers un énorme branchage en forme de croix. Est-ce une secrète préscience de la tragédie du Golgotha ? Son visage est soucieux, son regard se trouble. Dans la voyageuse a surgi soudain la Mater Dolorosa », DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 24 avril 1926, p.5.
[1457] La belle-mère de Marsal est surnommée mamète Seize, en référence à son prénom Suzanne, « qu'elle était/ ches mamette saise qui est bien/ fatigai », F-13, celle de Marsal est surnommée mamète bibète, « Si tu avais été avec nous, tu aurais assisté/ pendant le souper à un joli spectacle de mamête/ Bibète. », F-6.

Dans ce registre, les correspondances témoignent également de l'usage d'autres surnoms, comme celui de « coco »[1458], pour désigner systématiquement le plus jeune garçon du foyer[1459].

L'utilisation de l'occitan n'apparaît véritablement dans les correspondances de Marsal, que lorsqu'il est question d'échanges avec des poètes occitans, ou des membres du Félibrige. S'observe ainsi, un écart entre le discours largement rependu par le Félibrige et son application réelle. Dans la seconde moitié du XIXème siècle, le langage occitan continue un mouvement de retrait des usages quotidiens, en particulier dans les milieux urbains. Si les réformes sur l'école républicaine sont largement pointées du doigts par les défenseurs des parlers régionaux, elles sont pourtant mises en place dans un contexte où ces dialectes perdent déjà en popularité[1460]. L'école républicaine, qui oblige à l'apprentissage du français et dont le mépris pour les langues locales est notoire, s'impose alors dans les discours régionalistes, comme le bras armé de la centralisation, qui vise à dénigrer la culture locale. Est ainsi opposé à ce modèle, celui d'une diversité régionale, qui se colore de la pluralité de ses parlers et de ses coutumes, car l'appréciation d'un idiome et sa protection, doit venir avec celle de toute une culture.

L'occitan peut d'autant plus facilement s'opposer à l'idée d'une centralisation uniforme, qu'il se trouve lui-même subdivisé entre plusieurs parlers. En effet, la langue d'Oc[1461], parlée au Sud du territoire français, se différencie de manière distincte de la langue d'Oïl, parlée au Nord. Cependant, le langage du Midi se divise lui-même en plusieurs patois qui se comprennent entre eux, mais qui préservent leurs qualités propres, tels que le gascon, le languedocien, le provençal, l'auvergnat, ou encore le vivaro-alpin. A cette liste, peuvent s'ajouter des patois plus spécifiques encore, qui sont des dérivés de ces parlers. Le montpelliérain, par exemple, dérive du languedocien. La notion de diversité se trouve alors consubstantielle à l'idiome occitan, ce qui n'est pas sans poser problème à une association comme le Félibrige qui tente de proposer une union autour du langage méridional. La langue se trouve au cœur des considérations félibres et même au centre des problématiques entourant la création de l'association[1462]. C'est, en effet, dans une tentative de sauver l'usage de l'occitan et de lui offrir un nouveau rayonnement, que se base la fondation du Félibrige. Par la création de nouvelles œuvres rédigées en langue du Midi, mais aussi par la revalorisation d'anciens ouvrages, les membres du Félibrige ont ainsi la mission d'offrir une dignité nouvelle à ces patois. C'est dans ce contexte que la notion de

[1458] Qui trouve plusieurs orthographes dans la correspondance, comme « cocôt ».
[1459] « La conversation de ton cocot », F-1 ; « Je vais en faire/ part à Madame bilio aussi, du portrait/ de cocôt et du mien. », F-4.
[1460] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, op. cit.*, p.71.
[1461] Nitre étude use du vocale « occitan », pour désigner uniformément cette langue.
[1462] *Ibid.*, p.131.

diversité peut représenter un piège pour un Félibrige dont les aspirations décentralisatrices restent l'une des chevilles ouvrières de son combat. Surtout, le respect de tous les particularismes régionaux peine à pouvoir s'accorder avec la volonté de créer une norme orthographique pour la langue. En effet, la conception d'une telle règle fait partie des missions que s'octroient les félibres[1463], mais celle-ci ne manque pas de provoquer des débats parmi les mainteneurs eux-mêmes, auxquels se joignent volontiers les non membres de l'association. C'est ce qu'illustre une polémique lancée en 1901 dans la presse montpelliéraine et à laquelle Marsal se trouve associé.

Cette dispute est instiguée par un journaliste de l'hebdomadaire *La Vie Montpelliéraine*, au mois d'avril 1901[1464], qui s'en prend au groupe des félibres montpelliérains et leur reproche, entre autres, leur orthodoxie lorsqu'il s'agit de suivre les commandements du Félibrige. En sous teinte, se profile ici l'ombre des querelles préexistantes entre le Félibrige et le Félibrige Latin. C'est donc un article de Roque-Ferrier qui vient clore cette polémique[1465]. D'une part, il est reproché à une partie du groupe des félibres montpelliérains de se montrer trop exclusif dans l'appréciation des alliés au combat félibre. Ce fait se démontre en raison de l'influence des félibres provençaux eux-mêmes engagés, sous la présidence de Félix Gras, dans une campagne de mise à distance de certaines cultures latines. Ainsi, il leur est reproché la mise à l'écart progressive qu'ils pratiquent à l'encontre de celles se trouvant hors du territoire français et qui s'étaient pourtant antérieurement associées au mouvement félibre, telles que la culture roumaine, ou catalane[1466]. Cependant la faute la plus grave dont se rend coupable le Félibrige, sous la houlette de son Capoulié Félix Gras, et en particulier ses représentants montpelliérains, c'est de faire prédominer la culture provençale, au détriment de toutes les autres cultures méridionales.

[1463] Dès la création du Félibrige, des congrès sont organisés pour déterminer une norme orthographique s'appliquant à l'occitan, JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige (1854-1896)*, *op. cit.*, p.16.

[1464] L'article dont faisons cas ici est un article divisé sur plusieurs livraisons, et ponctué entre ses différentes parties, de réponse qui sont adressées à la rédaction de *La Vie* Montpelliéraine, « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 14 avril 1901, p.9 ; « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 21 avril 1901, p.9 ; « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 5 mai 1901, p.9.

[1465] ROQUE-FERRIER Alphonse, « Comment l'abbé Favre fut sauvé d'une mutilation dialectale en 1890-1891 », *La Vie Montpelliéraine*, 19 mai 1901, p.8.

[1466] « La présidence de Félix Gras ne fut qu'un perpétuel réagissement contre ces tendances. On rompit les liens de fraternité séculaire qui unissaient les Provençaux et les Catalans (…). », « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 14 avril 1901, p.9 ; « Les déceptions que le Capoulié provençal avait éprouvées à Cologne, en 1899, lui furent peut-être plus sensibles que celles de Saragosse. (…) On n'osa point contrarier ses conceptions de « pape félibrin », mais on essaya d'amortir l'hostilité persistante que lui inspirait l'Orient roumain et macédo-roumain. », « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 21 avril 1901, p.9.

Le problème se fait particulièrement observable, au regard des problématiques gravitant autour de la norme orthographique que se propose de créer le Félibrige. Les parlers occitans sont essentiellement oraux au XIXème siècle. C'est cette tendance que l'imposition d'une norme orthographique tente de modifier, pour faire de la langue du Midi une langue tant littéraire, que d'usage courant. Néanmoins, les occurrences d'ouvrages rédigés en langue occitane préexistent au Félibrige, parmi lesquels nous pouvons citer les livres du poète Jasmin, ou encore ceux de l'abbé Favre[1467]. C'est dans le contexte de sa publication des *Œuvres de l'abbé Favre* que Marsal se trouve d'ailleurs associé à la polémique de 1901. Lors de sa première édition des *Œuvres illustrées de l'abbé Favre* en 1874, Marsal procède déjà à quelques corrections orthographiques sur le manuscrit du maître, mais qui ne lui valent alors aucune critique. C'est l'édition que Marsal fait paraître conjointement avec son ami Roumieux en 1891, et sous forme de feuilletons, qui est accusée de malversations. En effet, les critiques reprochent à cet ouvrage d'avoir voulu reprendre la graphie préconisée par le dictionnaire imposé par Mistral. Dans cette graphie, une particularité froisse surtout les poètes défenseurs du langage local, c'est l'emploi de la lettre « o », en guise de terminaison féminine[1468]. Cette terminaison, dont l'utilisation renvoie à celle de la langue provençale, ne convient pas au goût des littéraires languedociens qui emploient, eux, la lettre « a » à cet usage[1469]. Il s'agit donc ici d'un affrontement entre les poètes défendant la particularité du langage languedocien, face à la doctrine mistralienne. Par extension, ce que dénonce l'article de *La Vie Montpelliéraine*, c'est le renfermement du dogme félibre autour du noyau culturel provençal. A l'époque de la parution de cette nouvelle édition des *Œuvres de l'abbé Favre*, Roque Ferrier apporte quelques précisions à ce sujet dans son article et se propose comme initiateur d'un mouvement des poètes locaux Ce mouvement pousse alors au changement de graphie dans les livraisons finales de l'ouvrage, rapprochant leur orthographe des usages languedociens[1470].

[1467] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, op. cit.*, p.69-72.

[1468] « Il aurait fallu, d'après les promoteurs du mouvement, écrire *femno, cabro, barro,* etc., les mots que trente générations de Languedociens avaient prononcés *femna, cabra, barra,* etc. C'était la règle de Mistral et de son *Dictionnaire*. », « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 14 avril 1901, p.9.

[1469] « Oui, certes, l'édition que M. Marsal a illustrée de dessins souvent spirituels, mais parfois bien inégaux, a été orthographiée avec les finales en a. Cela n'empêcha point M. Marsal et M. Louis Roumieux d'en entreprendre une seconde, après l'avoir, d'accord avec le dictionnaire de Mistral, affublé d'o de sa première page à sa dernière. », *Ibid.*

[1470] « J'essayai, sans trop y croire, de persuader à mes amis que le prospectus que l'on venait de distribuer à foison dans le département de l'Hérault et les départements limitrophes, n'engageait pas irrémédiablement la question. Je me trompais si bien, et les plaintes devinrent si vives, si délibérément aigües, qu'il fallut agir sans délai. », ROQUE-FERRIER Alphonse, « Comment l'abbé Favre fut sauvé d'une mutilation dialectale en 1890-1891 », *La Vie Montpelliéraine*, 19 mai 1901, p.8.

Ce que révèle surtout cette querelle, c'est la difficulté que trouve le Félibrige à enjoindre une cohérence à l'intérieur de son mouvement. Le mandement d'une graphie fait partie des ambitions de la première heure de la formation, car elle impose une image plus sérieuse de la langue occitane. Le problème étant qu'en prescrivant une norme, les dirigeants du Félibrige se mettent en danger d'apparaitre comme autoritaires et arbitraires. Ils se rendent surtout coupables de ce dont ils accusent les autorités françaises : l'uniformisation de la culture d'une civilisation qui est par essence multiple. Si ici culture en danger d'uniformisation se trouve être la culture occitane et non pas la culture française, cette idée ne peut se rendre acceptable auprès d'un groupement d'hommes de lettres à qui l'on a demandé pendant tant d'années de se flatter de leurs origines et de leurs particularités locales, et de les encenser dans leurs créations. Le Félibrige, en ce sens, crée un climat particulièrement propice à la confrontation. Les poètes savent faire preuve d'un patriotisme qui les confines parfois dans la mise en place d'un climat de méfiance général, comme viennent d'ailleurs en témoigner les articles de *La Vie Montpelliéraine*. Dans ceux-ci, les différents interlocuteurs s'échinent à mentionner de manière quasi-systématique les villes d'origine des personnages cités. A cette occasion, l'origine nîmoise de Roumieux, si elle ne le disqualifie pas, le rend suspect quand il en vient à adopter un rôle éditorial dans la publication de l'œuvre d'un poète montpelliérain aussi éminant que l'abbé Favre[1471].

La critique formulée par l'article de *La Vie Montpelliéraine* accuse donc les félibres montpelliérains de manquer de patriotisme, de faire une infidélité à la ville de Montpellier. La cause dénoncée de cette infidélité serait l'attachement des félibres à l'association, sans remise en cause des préceptes qu'elle énonce, et qui mènent pourtant à la démission de nombreux de ses membres non provençaux depuis des années[1472]. Il est facile de comprendre combien une telle critique a pu trouver de résonnance auprès d'un citoyen aussi attaché à sa ville que Marsal. En réponse à de telles accusations, le peintre propose même d'offrir un portrait à l'huile à quiconque puisse lui fournir un ouvrage rédigé en graphie compromettante[1473]. Ainsi, en 1901, en dépit d'une production artistique largement consacrée à sa ville natale, Marsal doit toujours

[1471] « L'édition entreprise par MM. Roumieux et Marsal en était à son prospectus, (…) lorsqu'elle me valut une invite en quelque sorte collective des félibres montpelliérains, justement ennuyés de voir leur modèle et leur poète populaire falsifié par un Nimois qui ne négligeait aucune occasion de dénigrer la finale féminine, le langage et les poètes de Montpellier. », *Ibid.*

[1472] C'est un point que *la Vie Montpelliéraine* n'hésite pas à mettre en avant, l'article du 5 mai énumère les démissions de Roque-Ferrier, Batisto Bonnet, Léonce Destremx, et d'autres, qui se désolidarise d'un Félibrige considéré trop provençal, « Félix Gras et les félibres montpelliérains », *La Vie Montpelliéraine*, 5 mai 1901, p.9.

[1473] « Devant l'affirmation mensongère de Cl., signataire de l'article susdit, M. Marsal, artiste peintre, offre un portrait à l'huile …. de Provence, à la personne qui lui présentera un exemplaire des œuvres de l'abbé Favre, illustrées par lui, orthographié avec des désinences provençales. », ROQUE-FERRIER Alphonse, « Comment l'abbé Favre fut sauvé d'une mutilation dialectale en 1890-1891 », *La Vie Montpelliéraine*, 19 mai 1901, p.8.

justifier la sincérité de son attachement envers Montpellier. Au travers de cette polémique se laisse observer, combien la demande autour de l'idée patriotique se fait pressante dans un tel contexte, et combien le titre de patriote peut facilement être remis en considération.

Si, comme en témoignent les correspondances, Marsal n'use pas du langage montpelliérain au quotidien, il offre néanmoins de nombreuses propositions qui laissent transparaître un intérêt réel pour la langue occitane et qui se justifie au-delà de sa qualité de félibre. Le caractère bibliophile de Marsal se transcrit au travers de son engagement régionaliste. *Les Œuvres illustrés de l'abbé Favre*, représentent le point de départ, et l'*opus magnum* de Marsal en ce sens. Il ne faut cependant pas oublier de prendre en considération les participations de Marsal aux différentes publications en langue occitane[1474], ou encore l'initiative du journal *La Campana de Magalouna*, qui use des normes languedociennes, et de l'ouvrage auquel elle donne naissance : *Dins las Carrièiras dau Clapàs*. Ce dernier volume est essentiel dans l'étude du rapport de Marsal au langage régional. En effet, la sonorité de *Dins las Carrièiras dau Clapàs* joue un grand rôle dans sa pertinence. Marsal tente, dans sa composition, de proposer au public la capture de personnages, mais au travers d'eux, c'est un versant plus large de la vie montpelliéraine qui est présenté. Ses personnages, à quelques exceptions près, s'expriment en patois local dans des situations de leur quotidien. Les cris des marchandes, le bruit des cloches de vaches, le chant des jeunes filles, remplissent les rues étroites de l'écusson dans ce Montpellier authentique que Marsal s'efforce de raconter à son public. L'artiste n'oublie pas d'évoquer cette sonorité dans ses illustrations. Au travers de lèvres entrouvertes, il laisse à son spectateur le loisir de deviner ces résonnances aux inflexions colorées qui serpentent le long des pavés ensoleillés, comme le démontrent par exemple *Las Cagarauletas* (Fig.229), ou encore *Lou Cridaire de vi* (Fig.230). C'est donc bien le langage qui habille les rues montpelliéraines, au même titre que ses habitants. La musicalité évoquée par le patois méridional sert d'ailleurs d'inspiration à la musique que compose Marsal sur le texte de *Las Erbetas*, chapitre ouvrant le livre. C'est le cri de la petite marchande d'herbes qui inspire à Marsal sa composition. Cet aspect mélodieux du cri de marchande à Marsal est d'ailleurs littéralement décrit dans le livre, lorsqu'il le qualifie de « chant doux et gai »[1475]. *Las Erbetas* rencontre une véritable fortune auprès du public montpelliérain et même au-delà, dans toute la sphère des amateurs de langue méridionale. Ce succès peut s'évaluer au regard de la récurrence

[1474] Le recueil *Ressouns de moun Clouqiè* en présente un florilège, bien que certains des articles conservés par Marsal soient rédigés en langue française.
[1475] « Embé soun cant linde et gaiet », « Avec son chant doux et gai », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapas*, *op. cit.*, p.3.

avec laquelle nous retrouvons son titre mentionné dans les colonnes de presse, dans les résumés de soirées durant lesquelles les convives se prennent à reprendre en cœur les couplets de musiques populaires, que ces rassemblements aient un lien avec le Félibrige ou non[1476]. Marsal, lui-même, ne manque pas de chanter sa chanson en conclusion ou en lieu même de brinde, lors de ces assemblées, cimentant de ce fait une association entre cette musique devenue chanson populaire[1477], et l'image publique du peintre[1478]. La chanson, illustrée et accompagnée de sa partition, connaît une première édition au cours de l'année 1887[1479], et son remarquable succès inspire à la rédaction de *La Campana de Magalouna* le lancement d'une collection de partitions illustrées par le peintre.

Le cri des marchandes de rues, même quand il est moins mélodieux que celui de la marchande d'herbettes, sait aussi nourrir la production du peintre. Un exemple de ce phénomène se retrouve dans le chapitre traitant de la marchande de betteraves. Le cri de la marchande de betterave, s'il ne peut être considéré comme harmonieux[1480], arrive à se rendre caractéristique en perçant le grouillement sonore qui emplit les rues montpelliéraines. Ce cri, ou plutôt la réminiscence aigüe qu'il imprime dans l'esprit du peintre, arrive à raviver la mémoire du jeune artiste lorsqu'il se trouve exilé à Paris. C'est donc l'impression de ces cris, la précision d'une évocation, qui arrive à éveiller un sentiment nostalgique. Nous trouvons surtout là l'aspect capital que revêt l'usage du patois dans la rédaction de *Dins las Carrièira dau Clapàs*. La représentation des cris de marchands est une représentation populaire. La ville de Paris en possède ses propres avatars, comme le démontre l'article de Vincent Milliot traitant de la représentation des cris de Paris. Cependant l'auteur y relève une forme d'anonymisation dans ces représentations[1481]. Les personnages de Marsal n'échappent pas tous à une forme d'anonymisation, en particulier les individus que l'auteur identifie par leur pratique

[1476] Citons pour exemple les articles : « Jeux floraux et cour d'amour du Languedoc. », *L'Eclair*, 14 juillet 1896, p.2 ; « Le concert de l'Association générale des étudiants », *La Vie Montpelliéraine*, 24 décembre 1899, p.12 ; « Le Tréteau. », *L'Eclair*, 27 novembre 1900, p.3 ; « Fêtes et soirées », *La Vie Montpelliéraine*, 4 octobre 1903, p.6 ; « Chronique Régionale », *L'Eclair*, 4 févier 1906, p.3 ; « Grandes fêtes montpelliéraines », *La Vie Montpelliéraine*, 13 mars 1910, p.5 ; « Lunel. », *L'Eclair*, 15 janvier 1913, p.3, « Le Midi à Paris », *La Vie Montpelliéraine*, 16 novembre 1913, p.5, « Paris-Midi », *La Vie Montpelliéraine*, 15 mars 1914, p.7 ; « Paris-Midi », *La Vie Montpelliéraine*, 6 juillet 1929, p.7,

[1477] Nous reprenons ici la désignation qui lui est donnée dans un article du *Messager du Midi*, « Les rédacteurs ont eu l'excellente idée de publier la chanson *La Erbetas*, d'E. Marsal. Cette chanson populaire, dont tout le monde connait quelques couplets, mais dont peu de personnes possèdent le texte complet, et *illustrée par son auteur*. », « La Campana de Magalouna. », *Le Messager du Midi*, p.3.

[1478] « Chronique Régionale », *L'Eclair*, 5 septembre 1894, p.3 ; « Cops de Campana », *La Campana de Magalouna*, 1er juin 1896, p.3 ; « Mariages. », La Vie Montpelliéraine, 17 juillet 1926, p. 6.

[1479] « Chronique artistique », *Le Messager du Midi*, 13 avril 1887, p.2.

[1480] « Oh ! n'es pas qu'aquel crid aguèsse quicon de pouëtic (…) », « Oh ! ce n'est pas qu'un tel cri ait quoi que ce soit de poétique (…). », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapas*, *op. cit.*, p.300.

[1481] MILLIOT Vincent, « Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé, XVIe-XIXe siècles », ROBERT Jean-Louis, TARTAKOWSKY Danielle (dir.), *Paris le peuple*, Editions de la Sorbonne, Paris, 1999, p.175-194.

professionnelle. C'est le cas notamment des marchands de rue. Si cette anonymisation se fait moins forte que celle relevée par Vincent Milliot dans le cadre de l'étude des cris de la capitale, elle s'observe néanmoins à l'analyse générale de l'ouvrage et lorsque ce dernier est remis dans son contexte général[1482]. Cependant, dans l'œuvre de Marsal, la transcription directe de paroles qui permet aux personnages de s'exprimer directement sous des accents méridionaux, propose une forme de distinction. L'artiste en fait des individus irrévocablement montpelliérains. Le langage sert ainsi de vaisseau à la définition de leur identité, comme il sert de vaisseau à l'éveil des souvenirs du peintre. Même s'il ne décline pas son identité civile, ce n'est pas le cri d'une marchande de betterave quelconque que Marsal illustre, c'est essentiellement celui de la marchande de betterave montpelliéraine.

Par ailleurs, l'usage du patois, de même que l'utilisation du vocable « Clapàs » dans le titre de l'œuvre, fait de ce petit livre une pièce plus intime, se réservant à un public plus restreint que celui d'une œuvre comme *La Jarjaiado*, par exemple, et qui, elle, propose sa traduction française dans la seconde partie de sa pagination. En n'usant que du langage montpelliérain, Marsal semble attendre de son public une sorte de connivence. Une connivence qui se confirme par le fait qu'il rende facilement reconnaissable les lieux dans lesquels il dessine ses personnages. Deux exemples notables en sont comme *L'Estudiant* (Fig.231), dessiné devant la faculté de médecine, ou encore *Las Grisetas* (Fig.232), représentées devant la fontaine Chabaneau[1483]. C'est précisément le langage qui anime tous ces personnages et tous ces lieux. Ce sont les écrits qui accompagnent les illustrations que fournit Marsal, qui donnent vie aux traits qu'il trace sur les pages de son ouvrage. Ses figures retrouvent chair dans la l'authenticité de ce patois local.

Les personnages que présente Marsal dans cette œuvre peuvent dans leur grande majorité être observés comme des représentants du peuple[1484]. C'est en cela que leur anonymisation doit passer plutôt par un manque d'individualisation, que par un manque de considération. Le sujet principal de l'œuvre reste Montpellier. L'intrigue en est la banalité poétique du quotidien. Le personnage principal en est le peuple. Il n'est donc pas question de distinguer des individualités dans la démarche de Marsal. Cette distinction pourrait porter atteinte à l'intégrité de cette

[1482] MILLIOT Vincent, « Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé, XVIe-XIXe siècles », *op. cit.*, p.175-194.
[1483] La réédition de *Dins las Carriéiras dau Clapàs*, datant de 2024, prouve d'ailleurs cette traçabilité, puisque l'éditeur y propose une mise en regard de prises de vues contemporaines des rues de Montpellier, avec les illustrations de Marsal qui les représentes.
[1484] Les seules exceptions sont les représentants universitaires, l'étudiant et l'agrégé, ou religieux comme les frères pénitents.

représentation du peuple montpelliérain. Toutes ces figures contribuent à part égale à la création de ce protagoniste.

Dans cette démarche, le peintre participe à nourrir une imagerie félibre, qui consiste à mettre en avant la figure vernaculaire du peuple. L'intérêt particulier que le Félibrige entretient à l'égard du peuple est directement lié à l'usage du langage. En effet, la subsistance du parler régional connaît une inégale répartition dans les classes de la population. Les couches populaires sont celles qui, traditionnellement, l'emploient avec le plus de constance. Les classes les plus aisées, à l'éducation plus dispendieuse, ont les moyens d'apprendre les règles du français. Les personnes issues du peuple ne trouvent que la possibilité de communiquer dans la langue locale, qui reste, dans la première partie du siècle, fondamentalement orale et qui est transmise d'une génération à l'autre par cette voie. Le Félibrige, pour son intérêt, contribue à accentuer cette vision pittoresque du langage local, et ne manque pas de présenter le patois comme langue du peuple. La vision d'un peuple gardien d'une tradition séculaire ne se limite pas à l'appréciation de l'idiome, puisque le peuple est ainsi désigné comme gardien d'une culture dans son entièreté. L'idée supportée ici étant que les individus issus d'un arrière-plan économique plus modeste, n'étant pas capables de profiter avec autant de régularité que ceux issus de couches plus aisées, de l'achat de produits de convenance, ou même de voyages vers la capitale, usent dans leur quotidien des mêmes objets ancestraux qui ne reçoivent pas l'influence des modes parisiennes. La modestie de moyens fait de ces individus des personnalités moins susceptibles de subir l'influence de modes extérieures et fait du peuple un creuset des traditions ancestrales que le Félibrige s'efforce de préserver[1485].

Marsal démontre sa compréhension de cet aspect du message félibre, au travers de la parution de *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, mais aussi dans le contexte de la création de l'organe de presse l'ayant enfanté : *La Campana de Magalouna*. Cette dernière parution annonce avec clarté son intention de se destiner à un public populaire, en adoptant en sous-titre « Journal populàri das Felibres de Mount-Peliè »[1486]. Le premier éditorial de *La Campana* vient souligner cette assertion, puisque son auteur y affirme la volonté formelle de proposer un journal qui s'adresse spécifiquement au peuple et ce, dans sa langue, se trouvant être ici le patois local[1487]. Cette posture se traduit également par la fréquence bimensuelle de la parution des

[1485] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, op. cit.*, p. 75, 130-132.
[1486] « Journal populaire des Félibres de Montpellier ».
[1487] « *La Campana de Magalouna* sarà lou journal dau poble mount-pelieirenc. (…) lous travalhadous que soun mai noumbrouses que toutes lous autres, aurièn pas un journal per eles, un journal escrich dins sa lenga, la lenga populària ? (…) Es per aco que nautres, qu'emplegan la lenga dau pople, voulèn sounà la *Campana de Magalouna*. », « *La Campana de* Magalouna sera le journal du peuple montpelliérain. (…) les travailleurs qui sont plus nombreux que les autres n'auraient pas un journal pour eux, un journal écrit dans leur langue, la langue

exemplaires de la *Campana*, qui permet de proposer des abonnements 12,5 fois moins onéreux que l'hebdomadaire *La Vie Montpelliéraine*[1488]. Cependant s'observe une certaine duplicité dans la stratégie éditoriale qui démontre le fait que la rédaction de *La Campana de Magalouna*, a conscience que le public de la revue ne se compose pas seulement de membres des couches populaires de la société[1489]. C'est la publication des partitions de musique qui induit cette diversité de profils. En effet, de telles brochures s'adressent en priorité à une population possédante, dont les moyens financiers permettent la mise à disposition d'un instrument de musique qui puisse mener à leur usage pratique. Ainsi, si la petite marchande d'herbette se présente comme une parfaite image d'Epinal du peuple montpelliérain, la partition qu'elle décore ne lui est pas destinée, et s'adresse à une classe moins modeste.

L'exemple que nous soulevons ici ne manque pas de faire écho aux contradictions auxquelles se trouve confronté le Félibrige, dans sa tentative de défendre l'idiome méridional en se servant de la voie populaire. Philippe Martel trace dans son étude le profil social des félibres, et révèle le fait que les membres du Félibrige appartenant aux couches populaires de la société soient très largement minoritaires[1490]. La majorité des adhérents se rapprochent d'ailleurs du positionnement social de Marsal, qui est celui d'un membre de la société culturelle locale, exerçant une profession libérale ou dans la fonction publique. Cet individu type profite également au cours de son existence d'une ascension sociale[1491]. Ainsi un décrochage s'opère entre la conceptualisation félibre du combat pour la préservation de la culture d'un peuple qui se trouve ici plutôt outil d'une instrumentalisation, que membre actif de cette lutte. Le langage est, une nouvelle fois, témoin de la mise à distance officieuse des couches populaires dans le cadre des travaux félibres car, si le Félibrige porte dans son cœur la volonté d'élever l'estime générale qui est attribué au langage méridional, les processus par lesquels il tente d'arriver à ses fins ne manquent pas d'exacerber un sentiment d'aliénation entre le peuple et sa langue. Dans les faits, l'imposition de règles dans la graphie de la langue lui fait perdre une forme de

---

populaire ? (…) C'est pour cela que nous, qui employons la langue du peuple, voulons sonner la *Campana de Magalouna* [*cloche de Maguelone*]. », FOURNEL Jean, « Lou Prougrama de la Campana de Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.1.

[1488] Comme nous avions déjà pu le relever, dans une précédente étude, le prix à l'exemplaire de ces parutions connaît également un écart notable, passant de 10 à deux centimes, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal et la Les rues de Montpellier*, *op. cit.*, p.44.

[1489] Dès l'éditorial d'entrée, Jean Fournel annonce d'ailleurs ce désir, « Lou poble legirà noste journal e lous bourgeses fougnaran pas en vesen la *Campana de Magalouna* dins les mans das emplegats e das oubrès. Faran couma eles ; la croumparan e la legiran. », « Le peuple lira notre journal et les patrons ne se froisseront pas en voyant la *Campana de Magalouna* dans les mains des employés et des ouvriers. Ils feront comme eux ; l'achèteront et la liront. », FOURNEL Jean, « Lou Prougrama de la Campana de Magalouna », *La Campana de Magalouna*, 15 janvier 1892, p.1.

[1490] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, op. cit.*, p. 111, 117.

[1491] *Ibid.*, p. 111, 117.

candeur, de spontanéité. D'un autre point de vue, les querelles autour des différentes formes que prend le dialecte occitan dans les sphères félibres s'éloignent de l'image du langage naturellement et oralement transmit de génération en génération.

D'autant plus qu'en addition à ses querelles intestines, le Félibrige doit affronter celles qui ont attrait au plan politique, mais aussi celles qui ont attrait au monde scientifique. Le Félibrige se voit en effet prendre parti dans une dispute entre philologues et linguistes du XIXème siècle. Les premiers soutiennent une théorie selon laquelle il n'existerait qu'une seule langue française, dont la langue occitane serait une variante. Ils s'opposent ainsi à la théorie des linguistes, qui pointent l'indépendance de la langue du Midi vis-à-vis de la langue d'Oïl[1492]. Les discussions intellectualisant la structure du langage, contribuent à opérer un éloignement du peuple par rapport aux défenseurs de son idiome. Ce parler, en conséquence des lois du gouvernement Ferry, tend également à s'effacer des couches populaires auxquelles l'apprentissage du français est désormais accessible. Ainsi, sous la Troisième République, la langue occitane subit un glissement en durcissant ses normes et se réserve de plus en plus à une élite culturelle, qui peut se permettre le luxe de l'apprentissage d'une seconde langue, au même titre que l'était le français dans les premières décennies du siècle.

Malgré ces observations, il nous est impossible de discréditer la sincérité d'initiatives telles que *La Campana de Magalouna*. D'une part parce qu'elle prouve de manière matérielle sa volonté de s'attirer un public populaire, au travers de sa gamme de prix. Egalement parce que l'affection que Marsal témoigne à l'égard des figures du peuple dans un ouvrage *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, révèle un véritable intérêt pour elles et un sentiment d'urgence à conserver leur mémoire. L'analyse générale de l'œuvre de Marsal nous a déjà conduit, à plusieurs reprises, à observer les multiples manifestations de l'intérêt de l'artiste pour les figures populaires. En dépit des efforts du Félibrige, et parfois même en raison de ces derniers, l'usage courant du patois décline irrémédiable dans la seconde moitié du XIXème siècle. Le fait que la fille de Marsal, Suzanne, choisisse la langue française pour la rédaction de ses poèmes, est un témoignage criant de ce fort recul, de même que le fait qu'un félibre aussi zélé que peut l'être le peintre ne choisisse pas l'idiome local pour une pratique courante au sein de sa propre maison, propose également une image forte de ce déclin d'usage. Cette observation, et le détachement relatif en ce sens du foyer Marsal de la culture populaire, traduit une certaine duplicité chez le peintre, qui, en dépit des complaintes régulières au sujet de sa situation financière, peut profiter

[1492] BERTRAND-FABRE Danielle, BERTRAND Lisa**,** **«** La Société pour l'étude des Langues Romanes vue du lycée de Montpellier et de l'Académie d'Aix-en-Provence : Tourtoulon, Boucherie et le proviseur Foncin », *Revue des langues romanes*, Vol.124, 2020, p.15-37.

de ressources et d'un train de vie qui n'a rien de comparable avec celui des *nescis* retournant à l'hospice chaque soir[1493], ou des *ibrougnas*, vivant sur les bancs de l'esplanade[1494] qui colorent les pages de son livre. Marsal n'appartient pas à cette catégorie sociale de la population qu'il présente avec enthousiasme dans ses œuvres. Sa connaissance profuse de ces personnalités, lui provient donc bien d'un intérêt actif à leur égard. Les origines sociales de Marsal, ainsi que le positionnement social des membres de son cercle familial élargi, facilitent nécessairement ce phénomène. Ayant baigné dans ce milieu depuis ses jeunes années, Marsal en connait les codes sociaux et les coutumes. Ce sont d'ailleurs ces dernières que le Félibrige sacralise, et qu'il rend presque indissociables de l'idée de patriotisme local. Par ce biais, la proximité de Marsal avec les couches populaires de la population contribue donc directement à cimenter son image de « montpelliérain par excellence ». Le fait de vivre toute son existence dans les rues du centre historique de la ville doit aussi contribuer à cet effet. Ainsi, se manifeste ici encore l'impact des origines sociales de Marsal. En ne se trouvant pas logé dans un hôtel particulier duquel il aurait pu hériter, permet de l'intégrer à cette population moins aisée, puisque Marsal se voit côtoyer ces représentants du peuple jusque dans son voisinage.

1.3. L'habitat, de l'atelier à la cuisine :

A l'opposé de la vie bruyante des rues clapassières, se trouve l'habitat et son intérieur familier. L'analyse des adresses successives qu'occupe Marsal au cours de son existence, et après son retour de Paris, permet d'observer plusieurs points. Le premier, c'est que Marsal réside toute sa vie dans le quartier de l'Ecusson, centre historique de Montpellier. Le second, c'est qu'en dépit de cette constance, le foyer doit transiter entre cinq domiciliations au fil des années. Cette proximité entre les adresses qui accueillent successivement la famille ne peut être négligée, dans la mesure où elle induit aussi une proximité avec les membres de la famille élargie. En effet, les possibilités de visites apparaissant régulièrement dans la correspondance, sont facilitées par le voisinage avec les autres membres de la famille, parmi lesquels il nous faut compter la fratrie de Catherine et sa mère. Le fait de préserver une adresse en centre-ville influe donc directement sur la vie sociale et familiale du foyer Marsal.

[1493] « Achille èra, couma se dis, un enfant de l'espitau (…). », « Lou ramèneroun à l'espitau mau-grat el (…). », « Achille était, comme il se dit, un enfant de l'hôpital (…). », « Il le ramenèrent à l'hôpital, malgré lui (…). », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapas*, *op. cit.*, p.218, 224.
[1494] « A la vesprado, (…) s'enèt jaire sus un banc de l'Esplanada ounté passèt la nioch. », « Dans la soirée, (…) il s'en allait sur un banc de l'Esplanade où il passait la nuit. », *Ibid.*, p.26.

S'observe néanmoins une différence dans le profil des rues qui sont choisies par Marsal et sa famille, afin de s'y loger[1495]. La première installation du ménage s'effectue au 14 rue dauphine, une adresse qui est conservée jusqu'à l'année 1879. L'ouvrage de Louis Grasset-Morel, *Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues*, paru pour la première fois en 1908, nous informe sur le statut majoritairement populaire des habitants de la rue Dauphine[1496]. Au cours de l'année 1879, le foyer décide donc de déménager au 30 boulevard du Jeu de Paume. Le boulevard du Jeu de Paume fait partie du programme d'urbanisme qui, au milieu du XIXème siècle, change la face de Montpellier, afin de réaxer la ville vers la nouvelle gare ferroviaire[1497]. Les bâtiments qui jalonnent donc ce boulevard se trouvent être d'une architecture relativement récente. Marsal quitte ici les rues médiévales et étroites de l'écusson dans lesquelles il a toujours vécues, pour s'installer à une adresse en bord de boulevard. Si cette adresse ne fait pas partie des dernières livraisons urbaines qui embourgeoisent le centre montpelliérain, elle n'en reste pas moins plus récente que les précédentes habitées par l'artiste et plus proche du centre d'intérêt que représente la gare[1498]. L'artiste trahit ici une certaine volonté de se rapprocher d'un lieu de vie aux alentours moins populaires et de vivre dans une atmosphère plus mondaine.

Cette ambition est néanmoins de courte durée puisque, dès l'année 1880, le foyer se voit à nouveau déménager, cette fois-ci au 4 rue Astruc. L'appartement rue Astruc ne se trouve pas, lui-même, éloigné d'un grand boulevard, puisqu'il se trouve à l'orée de la rue donnant sur la toute nouvelle rue Nationale[1499], reliant la place du Peyrou à la place de la Comédie. La concordance avec ce déménagement précipité, et la fin des services que Marsal rend à l'Ecole Municipale des Beaux-Arts, est ici notable. Ainsi, le départ du boulevard du Jeu de Paume, vers une adresse au profil plus exiguë et à la façade moins visible, pourrait trouver un lien avec une baisse des revenus du foyer. La famille conserve son adresse jusqu'en 1890, avant de déménager rue du Terral, une rue dans laquelle ont vécu les parents de Marsal durant la jeunesse du

[1495] La chronologie des adresses du peintre, que nous fournissons dans cette partie, a été établie à partir les informations fournies dans les livrets accompagnant les expositions artistiques, et des adresses et cachets de poste figurant sur les enveloppes conservées dans les différends fonds d'archives recessés dans la bibliographie de l'étude présente.
[1496] GRASSET-MOREL Louis, *Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues*, *op. cit.*, p.91.
[1497] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p. 350-352.
[1498] D'après l'ouvrage de Louis Grasset-Morel, le percement du boulevard aurait eu lieu dans le début des années 1850, GRASSET-MOREL Louis, *Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues*, *op. cit.*, p.431.
[1499] Actuelle rue Foch.

peintre[1500]. Le retour rue Terral marque surtout un retour dans les rues médiévales de l'écusson et son voisinage d'essence populaire[1501].

Cet aménagement rue Terral marque également un éloignement du grand boulevard, bien que le peintre conserve toujours un voisinage avec le boulevard Ledru-Rollin, qui s'inscrit dans la continuation du boulevard du Jeu de Paume[1502]. La proximité avec les grands boulevards de la ville mise en avant ici, n'est pas une simple question de praticité, ou de coquetterie mondaine pour le foyer Marsal. En effet, les grands boulevards aident à donner de la visibilité à une adresse. Or, une telle visibilité se trouve nécessaire quand il en vient à déterminer une domiciliation pour la famille Marsal, puisque le peintre choisit d'établir son atelier à celle qu'occupe son foyer[1503]. Le fait de pouvoir rendre son adresse visible et facilement trouvable pour les clients potentiels, représente donc un critère capital dans le bon établissement du peintre. De la même manière, pour pouvoir accueillir sa clientèle avec plus de confort, le choix d'une rue proprement entretenue et d'une bâtisse aux lieux communs pareillement soignés est indispensable pour ne pas froisser la sensibilité d'une clientèle cossue. La situation de proximité avec les boulevards permet également une facilité de circulation en voiture pour les commanditaires peu coutumiers de la marche en ville.

A cette vie citadine, il nous faut également ajouter une facette plus rurale de l'habitat, celle de la maison de campagne, ou en terme montpelliérain consacré : le maset. La vie au maset induit dans son idéal vernaculaire une vie plus simple et plus authentique que la vie citadine, une simplicité qui doit se traduire dans la construction même de la bâtisse et de son nombre limité de pièce. Cette conception idéalisée et largement relayée par la propagande félibre, trouve néanmoins une application plus complexe dans les faits. Marsal, lui-même, possède un maset et des terres environnantes dans la seconde décennie du XXème siècle, comme vient le démontrer une note lui étant facturée pour l'entretien de ses terres au Mas Deplans, conservée aux archives

[1500] Comme le mentionne le certificat de décès du père de Marsal, 5 MI 1/128.
[1501] Comme le démontre les professions apparaissant sur le recensement de la rue du Terral, pour l'année 1896, Archives départementales de l'Hérault, 6 M 538.
[1502] Le boulevard Ledru-Rollin relie le boulevard du Jeu de Paume, au Peyrou.
[1503] Les correspondances et articles permettent d'établir cette situation au moins pour ce qu'il s'agit de ses quatre dernières adresses. Une correspondance entre Marsal et son élève Pierre Chauvain évoque le déménagement des ateliers depuis le boulevard du Jeu de Paume jusqu'à la rue Astruc : « (…) je pense que, à l'heure/ qu'il est, votre déménagement doit être fini./ Combien de temps a-t-il duré ? je suis curieux de/ le savoir il y avait tant de choses dans cet/ atelier que lorsque vous m'avez annoncé votre/ détermination, mes cheveux se sont dressés sur/ la tête en pensant la quantité de pas que/ vous feriez et le nombre de fois que vous lèveriez/ les pieds pour ~~monter~~ aller d'un atelier à l'autre !/ et monter les escalier. », ChaP-7.

municipales de Montpellier[1504]. L'artiste peut ainsi profiter des grands espaces de la vie rurale, échappant à l'exigüité de l'environnement urbain[1505].

A la ville, dans les différents appartements que la famille occupe, une pièce doit être ménagée pour satisfaire l'activité professionnelle du peintre. Cette pièce se trouve généralement à l'étage de l'appartement de vie[1506]. L'inclusion de l'atelier au sein de l'habitat tend à brouiller les lignes entre le particulier et le professionnel. Dans un tel contexte, le foyer de Marsal peut avoir tendance à se mêler aux activités du peintre. Les commanditaires se faisant connaître auprès de l'artiste, se présentent également auprès de son épouse, voire de ses enfants, notamment en cas d'absence de celui-ci. C'est un fait auquel nous retrouvons une application régulière au fil de la correspondance[1507]. Ces rencontres peuvent d'ailleurs donner lieu à des échanges amicaux entre la famille Marsal et les commanditaires, mais elles peuvent également créer une véritable entente dans d'autre situations. C'est par exemple le cas du poète Roumieux qui, en tant que collaborateur régulier de Marsal, lui rend des visites constantes[1508]. A ce titre, les consultations de l'homme de lettre se traduisent comme amicales, plus que comme professionnelles. En ce sens, il est attendu de lui la poursuite de ces assiduités, même en l'absence de Marsal[1509]. De la même manière, cette amitié entre Roumieux et la famille Marsal se confirme par le fait que le poète se trouve invité aux fêtes familiales, comme le nouvel an, pour partager ces moments avec le foyer[1510]. Si la correspondance laisse apparaître des affirmations directes des contacts entre Roumieux et le foyer Marsal, les nombreuses entrées figurant dans le *liber-amicorum* de l'artiste[1511] et se présentant sous la forme de pièce dédié à l'épouse du peintre, viennent démontrer le fait que Catherine ait pareillement entretenu des contacts avec de nombreux collaborateurs de son époux.

L'atelier de Marsal lui sert également à donner ses cours de dessin et de peinture[1512]. Les séances de cours se destinant à des membres de la haute bourgeoisie de la ville, peuvent se

[1504] 23 S, Fonds Marsal.
[1505] La présente étude développe la thématique du Maset, dans la sous-partie III.3.2.
[1506] Comme le démontrent les sources précédemment citées.
[1507] « (…) on sonne,/ je vais ouvrir, et un Monsieur et/ une dame que je ne connais pas/ te demandent, et maman leur/ répond que tu n'y es pas. », F-15.
[1508] Nous avons déjà pu observer combien le poète et le peintre illustrent dans *La Jarjaiado*, le déroulé de l'une de leurs séances de travail, Roumieux visitant Marsal dans son atelier.
[1509] Comme en témoigne dans la correspondance la déception de Catherine, de ne pas le voir plus régulièrement rendre visite au foyer Marsal, « Monsieur Roumieux brille chez/ nous par son absence nous ne l'av-/ ons vu que deux fois (…). », F-5.
[1510] Ainsi que le présente Dezeuze dans ses Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain, c'est lors d'un nouvel an chez Marsal qu'est créée la pièce *Li Noço de Guigòi*, DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.160.
[1511] Ce dernier est conservé dans une collection privée.
[1512] Comme le confirme un article paru dans *La Vie Montpelliéraine* à ce sujet : « J'apprends que notre compatriote, Edouard Marsal, l'artiste-peintre bien connu, vient de reprendre, à son domicile de la rue du Terral, 18, ses cours

présenter comme des séances individuelles et à domicile[1513]. De la même manière, les individus issus de cette même classe peuvent attendre du peintre que les séances de pose, organisées en vue de la composition d'un portrait, soient délivrées à leur propre adresse[1514]. De ce fait, le type proximité observable avec Roumieux, peut aussi se manifester à l'égard de certains des élèves de l'artiste. Cette proximité s'exprime par exemple avec Pierre Chauvain, que les membres de la famille n'oublient jamais de saluer, ou qui se rend utile auprès de l'épouse de Marsal pour des courses[1515]. En retour, celui-ci n'oublie pas de rendre ses amitiés à la famille de Marsal, lors qu'il écrit au peintre[1516]. De la même manière, en l'absence du peintre à l'atelier, certains des élèves de Marsal peuvent se trouver dans la position d'en accueillir les visiteurs[1517]. Ainsi, en plus de ne pas séparer son habitat de son lieu de travail, l'atelier de Marsal sert donc, lui-même, une double fonction et l'artiste ne sépare pas, à la manière des grands maîtres parisiens[1518], l'atelier de travail et celui de l'étude des élèves. Cette double fonction se trouve d'ailleurs illustrée dans l'œuvre de Paul Estève, *l'atelier de Marsal* (Fig.233), puisque l'auteur en sa position d'élève, propose une vision de Marsal en séance de travail, discutant, armé de sa palette, avec un collectionneur.

Il est une troisième fonction à l'atelier de Marsal que l'œuvre d'Estève laisse entrevoir. Cette fonction est celle d'accueillir, au moins une partie, de la collection d'œuvres et d'objets d'art du peintre. En effet, le caractère de collectionneur du peintre s'exprime dans la représentation de cet atelier aux murs remplis de portraits et de paysages, aux plinthes cachées derrières des amoncellements de toiles, dont le manteau de cheminé est rempli de bibelots de toutes sortes. Cet amoncellement d'objets en tous genres va jusqu'à occuper le plafond de l'atelier, comme le démontre l'ombrelle de papier suspendue à l'une des poutres du plafond de la pièce. Tous ces artefacts, s'ils peuvent servir d'outil à la profession du peintre, démontrent également une tendance à l'accumulation qui s'observe dans les autres représentations de l'atelier de Marsal. L'une de ces représentations, faite par le peintre lui-même (Fig.234),

---

de peinture et de dessin à l'usage des jeunes filles. », « Nos Echos », *La Vie Montpelliéraine*, 1er décembre 1895, p.2.

[1513] Nous avons traité de ce point dans la sous-partie de la présente étude destinée à la carrière professorale de Marsal.

[1514] Nous avons traité de ce point dans la sous-partie de la présente étude destinée au portrait.

[1515] « J'ai envoyé Chauvain porter le reçu/ à Monsieur Verquiere, le directeur du/ journal (…). », F-10 ; « Plus rien à dire pour/ le car d'heure si ce n'est de souhaiter le bonjour/ à Chauvain auquel il faudra que j'écrive un/ de ces jours. », F-14 ; « donne le bonjour à chauvain/ car jespere que tu le vera/ en aitant à paris (…). », F-13.

[1516] « Faites bien mes amitiés à votre famille/ une grosse caresse à ce bon petit Louis qui/ pense toujours à moi (…). », ChaP-5.

[1517] « J'ai beaucoup regretté/ n'avoir pas eu le plaisir de vous/ voir. Votre élève M… m'a/ bien reçu & fort bien reçu, mais/ comme c'était vous que je/cherchai dans v/ atelier je m'en/ suis retourné penaud. », RT-2.

[1518] FUGIER-MARTIN Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.26.

présente cet atelier à peine mieux arrangé, mais dans lequel la même notion d'amoncellement se laisse deviner, en dépit du fait que les objets habillant la pièce soient différents. La même idée apparaît sur une photographie tardive, prise du peintre (Fig.235) à son bureau, lui-même recouvert de papiers et de matériel de dessin de toutes sortes et dont les murs sont également couverts de toiles et d'objets. La correspondance avec l'élève Chauvain vient, une nouvelle fois, confirmer l'état d'encombrement général qui règne dans l'atelier de Marsal[1519]. Enfin, nous trouvons un dernier témoignage de l'arrangement de l'atelier de Marsal dans la *Jarjaiado*. La fin de l'ouvrage inclut une saynète se déroulant dans l'atelier du peintre, pendant une séance de travail avec Roumieux interrompue par le portefaix Jarjaille. Marsal livre ici à nouveau des vues de son atelier (Fig.236 à Fig.237), dans lesquelles l'artiste laisse au spectateur le loisir d'observer un amoncellement d'objet d'art, de livres, de figurines de soldats en uniforme (Fig.236), de toiles (Fig.237 et Fig.238), ou encore de modèles de bustes (Fig.239). La présence d'une guitare qui figure déjà dans la toile d'Estève, vient mettre en avant le caractère mélomane du peintre. Une telle profusion d'objets chez Marsal, est signalée jusque dans les dernières années de son existence par le chroniqueur du *Petit Méridional*, qui compare alors l'habitat du maître à un musée[1520].

De même, dans cette dernière composition, comme dans l'illustration que Marsal réalise pour le livre de Castelnau, se manifeste la présence d'animaux au sein même de l'atelier. Cette présence récurrente et diversifiée, vient faire écho à l'idée de proximité avec le foyer Marsal qui partage, lui-même, son espace avec de nombreuses bêtes au fil des ans. Au-delà des représentations soulevées ici, la correspondance vient attester de cette caractéristique, confirment leur présence au sein du foyer familial[1521]. Si la présence de chats et d'oiseaux dans l'habitation semble plutôt se destiner à l'attention des filles de Marsal[1522], le motif du chien semble, lui, plutôt associé à Marsal. L'article que dédie Eloy-Vincent au peintre dans sa *Légende Natale*, s'accompagne d'illustrations de la silhouette de l'artiste. Or, l'illustration qui chapeaute

[1519] « (…) il y avait tant de choses dans cet/ atelier que lorsque vous m'avez annoncé votre/ détermination, mes cheveux se sont dressés sur/ la tête (…) », ChaP-7.
[1520] « Si, jamais, vous pénétrez chez Marsal, vous manquerez pas, dès l'ouverture de la porte (…) de vous retourner pour regarder le numéro de l'immeuble car vous éprouverez la sensation de pénétrer dans un musée (…) Il semble que nul espace libre ne s'offre à vos regards (…). », « En devisant avec… Edouard Marsal », *Le Petit Méridional*, 23 octobre 1927, p.1.
[1521] « J'avais également oublié/ de te dire que le/ père Lombard est mort/ la semaine passée et/ notre canari aussi. », F-ND-6 ; « Ce matin,/ ~~le~~ un rat s'était pris dans la/ souricière qui est sous le bureau,/ et le chat qui ne pouvait pas le/ sortir, lui a mangé le derr….. », F-15 ; « Chaque matin je soigne les oiseaux/ et chaque soir les fleurs. », F-ND-5.
[1522] C'est ce que suggère le *postscriptum* d'une lettre que Fernand adresse à sa famille, « Pour Suzanne & Jeanne/ Ici à Paris on aime beaucoup les/ chats ; tout le monde les caresse ; ils/ sont bien beaux et pas sauvages du tout./ Pour Adèle,/ On ne fait pas la chasse aux oiseaux qui/ se promènent sur la chausée dans les rues./ et viennent près de vous manger les miettes de pain. », F-19.

cette section de l'ouvrage, complète la figure de Marsal de celle d'un chien à ses pieds, induisant le fait que le peintre, jusque dans ses vieux jours, se laisse accompagner de chiens. Par ailleurs, les chiens apparaissent régulièrement sur les toiles de Marsal, puisque l'artiste s'applique à l'exercice de leur représentation avec assiduité. Nous pouvons les voir figurer sur des œuvres telles que *La Cigale* (Fig.240), *La Marseillaise* (Fig.241), *Saint Roch dans la forêt* (Fig.242), *Le port de Palavas* (Fig.243), *La descente du Peyrou un jour de Carnaval* (Fig.244), *Le vieux puits près du Peyrou* (Fig.245), *Le retour de Marie de Montpellier et de Pierre II d'Aragon* (Fig.246). Les chiens figurent même dans certains portraits, tels que le *Portrait de Paul Delmas* (Fig.247) et le *portrait d'homme* (Fig.248). Marsal dédie également un poème illustré (Fig.249) aux aventures d'un chien qu'il imagine fâché de n'avoir pu s'abreuver dans le bassin de la fontaine des trois grâces, et qui urine sur son rebord en réprimande[1523]. Au travers de cet exemple, le peintre démontre la manière avec laquelle il se sert des scènes usuelles du quotidien dans le cadre de ses créations. L'anecdote inspire la poésie, et l'observation méticuleuse de la scène permet à l'artiste de notifier un naturel de pose dans sa transcription dessinée. Marsal trahit ici sa méthodologie, qui se caractérise par une tendance pugnace à la prise de note sur le vif. Cependant, cette étude sur nature des attitudes naturelles de ses modèles doit se conjuguer avec un travail en atelier. Dans le cadre de la représentation canine, un témoignage de ce labeur additionnel est traduit par la présence de la figurine de chien sur l'une des étagères de l'atelier du peintre, parmi les bustes servant également d'outil à sa pratique.

La représentation du lieu d'étude dans l'œuvre de Marsal ne se limite pas à celle de son propre atelier, puisque nous retrouvons ce type d'espace dans des œuvres telles que le *Portrait de Louis Roumieux*[1524], ou encore dans celui *d'Alfred Bruyas dans son cabinet de travail*, ou encore dans son *Intérieur* de 1879. Nous avons déjà pu observer combien, dans ce contexte, la présentation d'un individu dans son espace personnel propose pour un portraitiste un double avantage. Pour commencer, une telle disposition permet au peintre de travailler sur le naturel de la posture, un naturel qui ne peut jamais être aussi prégnant que dans l'intérieur propre du modèle. Par ailleurs, comme le démontre l'analyse du portrait de Bruyas, la présentation de

[1523] « As pas vougut le faire béure,/ A moun tour, atend, que t'abéure ! », « Tu n'as pas voulu me faire boire,/ A mon tour, attends, que je t'abreuve ! », MARSAL Edouard, « Un Chi qu'a set », *Ressouns de moun clouquié*, p.124. Une note de Marsal certifie le fait que la parution de ce poème ait été faite dans *La Campana de Magalouna*, en octobre 1913.

[1524] Un article de Charles Ponsonailhe nous informe sur la nature de l'environnement dans lequel Marsal place Roumieux dans le cadre de la réalisation de ce portrait, « (…) les traits spirituels et fins de l'aimable conteur qu'il assied devant sa table de travail, souriant à la gestation de quelque gauloiserie félibresque. », au travers de cette simple description, nous pouvons observer combien Marsal arrive à traduire dans son œuvre l'aspect comique des écrits de Roumieux, en l'affublant d'un expression amusée alors qu'il se trouve en pleine séance de travail, « Un Portait de Marsal », *Le Messager du Midi*, 21 novembre 1885, p.3.

l'environnement intime permet de faire entrer les objets qui l'habille dans la narration de l'œuvre, et faire ainsi en sorte que ces derniers puissent étendre la représentation du caractère ou de l'intériorité du modèle. Ainsi, les objets de l'habitat trouvent leur propre narration dans les propositions de l'artiste. La critique ne manque d'ailleurs pas de relever ce point, quand il en vient par exemple à traiter les accessoires qui accompagnent le portrait de sa *tricoteuse*. Le fauteuil, notamment, dans lequel il place son modèle, inspire au chroniqueur de *L'Eclair* une digression sur les états de service du meuble et les nombreuses siestes dont il imagine que ce dernier a pu être le récipiendaire[1525]. Dans ce contexte donc, est admis aux objets représentés par l'artiste un rôle d'extension dans la représentation de la personnalité et du mode de vie du personnage. Seulement, ces objets sont significatifs parce qu'ils sont personnels. C'est en ce sens que l'habitat authentique et sa mise en peinture par l'artiste offre une opportunité, si celui-ci est à la recherche de ce langage d'exécution, dans ses portraits. Par ailleurs, la représentation d'une figure dans son habitat propre, confère une idée de confort qui peut être essentielle à l'analyse d'une posture naturelle pour le peintre, une analyse indispensable à la réalisation d'une œuvre recelant une forme assurée d'authenticité. Dans le cas de son *Intérieur*, cette authenticité était renforcée par l'inclusion de la sphère familiale à représentation.

L'étude des intérieurs est une thématique que Marsal affectionne particulièrement, pour y avoir consacré nombreuses de ses toiles. Les nombreuses scènes familiales que produit l'artiste, et qui offrent de telles représentations de l'habitat personnel s'inscrivent dans cette lignée. Dans ce contexte également, la recherche de l'authenticité est poursuivie, au travers de la représentation des scènes de son quotidien et proches de la réalité de son intimité. Ces études s'expriment dans la réalisation de portraits qui brouillent les limites avec la scène de genre, mais également dans le cadre de la peinture de natures mortes. Les natures mortes, elles-aussi, tendent vers la dépiction d'une vie d'intérieur qui s'inscrit dans la démarche de représentation de l'habitat quotidien. Cette dernière observation se vérifie de manière modérée dans les propositions d'agencement de mobilier, telles que sa *nature morte aux cigares* (Fig.250). Dans cette œuvre de jeunesse, l'artiste cherche surtout à mettre en valeur sa virtuosité dans le traitement des matières et sa capacité à rendre avec application les détails des objets qu'il dispose ici. Ainsi, combine-t-il une étude de la translucidité du verre, à celle des reflets mordorés de la reliure du livre, et peut-il opposer le reluisant de la verrerie ou du boitier de nacre, aux reflets sourds des draperies en arrière-plan. Dans cette même idée, l'artiste démontre

[1525] « (…) signalons entre autres le fauteuil dans lequel la *Tricoteuse* (c'est le nom qu'on lui donne) a dû faire plus d'une somme et qui, dans son éloquence muette, trahit ses longs services ; il est trouvé, ce fauteuil ! », « Un nouveau Tableau. », *L'Eclair*, 1er février 1882, p.3.

également sa maîtrise de l'harmonie des couleurs dans cette composition et sa capacité à laisser facilement discerner les objets qu'il représente, sans troubler cette harmonie. Le travail sur les matières est une qualité dans la pratique de Marsal qui lui sert également dans le cadre de la composition d'œuvres répondant à d'autres genres picturaux, parmi lesquels les portraits.

Marsal se sert également de ce talent pour la réalisation de toiles très simples dans leur composition, telles que ses *Jarre et arrosoir* (Fig.251) et *Amphore et arrosoir* (Fig.252). Ces toiles de faible ambition, font partie des dernières œuvres connues du peintre. En ce sens, nous pouvons observer entre les natures mortes de début et de fin de carrière du peintre, ces dernières usant d'une plus grande simplicité de moyens. Elles sont simplement rythmées par l'effet d'opposition que propose l'artiste entre les deux objets de ces représentations. Ces oppositions s'opèrent dans la texture régulière des arrosoirs et celle irrégulière des céramiques, qui donne lieu à un traitement dans les reflets par petite taches de lumières ou par contraste entre de longues traînées lumineuses et obscures. En écho à ce traitement de la lumière, celui de la ligne opère également une opposition entre rectitude et courbes. Cette opposition se traduit également aussi dans la couleur. Ici, Marsal utilise la complémentarité du vert avec le rouge et du bleu avec le jaune pour accentuer cet effet. De la même manière, se démarque un affrontement dans la thématique se dissimulant derrière ces deux objets, les céramiques rappelant l'aspect ancestral et traditionnel du contenant domestique, quand les arrosoirs renvoient à la métallurgie et aux progrès de la révolution industrielle et de la modernité. La simplicité de ces œuvres et leur format réduit laisse à penser que ces dernières se destinent plutôt à une commercialisation et qu'elles ne répondent pas à la demande précise d'un commanditaire.

Les natures mortes plus anciennes de Marsal prouvent une ambition plus large dans leur exécution. Elles présentent également des thématiques se rattachant à la vie d'intérieur, parmi lesquelles celle du repas. Cette idée se manifeste dans l'œuvre à double pendant *Le repas gras, Le repas maigre* (Fig.253). Dans le choix de ce thème, se retrouve une référence à l'œuvre de Jean-Siméon Chardin (1699-1779), *Le menu du maigre* (Fig.254), *Le menu du gras* (Fig.255), qui est également composée de deux pendants. Cette inspiration se manifeste également dans la composition du repas maigre, puisque Marsal utilise les mêmes éléments pour représenter cette notion : le poisson et l'œuf. Le sel que Marsal étale sur la gauche de sa composition, est suggéré sur l'œuvre de Chardin par la représentation d'un pilon. De même, les cébettes reposant sur cette dernière œuvre, trouvent un rappel dans l'œuvre de Marsal sous la forme d'un oignon. Marsal représente ses aliments disposés et prêts à être consommés. Le ventre aplati de ses sardines et le sillon qui le souligne illustre leur absence de viscères, de même que la surface de leur peau qui a perdu sa viscosité trahit la cuisson qu'elles ont subi. Ces effets se produisent à

l'opposé sur l'œuvre de Chardin. De même l'œuf de Chardin présenté dans sa coquille est, chez Marsal, proposé cuit et dans une assiette. Marsal complète le dressage de sa table avec une miche de pain, un verre et une carafe d'eau. Dans le pendant de cette œuvre, Marsal représente un repas qui se compose d'une volaille, assaisonnée ici avec un jus de citron. Une orange accompagne le plat et la miche de pain à la mie irrégulière du repas maigre, est remplacée ici par un petit pain à la croûte lisse qui lui donne un aspect brioché[1526]. Le repas est ici accompagné d'un liquide aux reflets rosés, suggérant un vin coupé d'eau. Ces deux collations ne se distinguent pas seulement par la différence de leurs menus, elles se distinguent aussi par celle de la vaisselle qui les habille. En effet *Le repas gras* propose dans sa forme un aspect plus riche, au-delà de la nature des aliments. Ces derniers sont disposés sur une nappe blanche. L'usage d'argenterie, d'assiette en céramique, la verrerie, elles-mêmes, présente une finesse et un aspect décoratif dans la complexité de ses formes, comme dans le détail de ses repeints dorés, qui ne se compare pas avec ce que nous observons sur le pendant de cette œuvre. *Le Repas maigre*, présente un verre très simple, sans embellissements. La carafe comme l'assiette sont fabriquées en terre, sans élégance dans leur fini. Par ailleurs, la composition propose pour seul couvert un couteau à manche en bois, le tout étant disposé à même la surface de la table. De ce point de vue, Marsal étend ici sa réflexion pour proposer un repas à une table cossue, qu'il oppose à une table modeste.

L'artiste offre, par ailleurs, un approfondissement dans la lecture de son œuvre, au travers de références à la peinture hollandaise de vanités. La référence la plus explicite se situe dans la représentation du citron à l'écorce pelée. Ce motif est récurrent dans la peinture de nature mortes hollandaise du XVIIème siècle et le musée Fabre en préserve des témoignages dans des œuvres telles que *Nature morte de fruits et fruits de mer*, de Cornelis de Heem (Fig.256), ou encore *Comme les vieux chantent, les enfants piaillent*, de Jan Steen (Fig.257). La symbolique associée à la pelure de citron ne peut d'ailleurs manquer de séduire un peintre à la sensibilité religieuse aussi développée que celle de Marsal, puisqu'elle traduit l'idée de séparation entre vie spirituelle et matérielle. La présence du couteau se réfère également à la peinture de vanités, qui définit la fragilité des positions. Cette fragilité traduit une possibilité de changement, dont l'adjuvant est souvent l'idée de la mort, mais dans la présente œuvre, et au travers de l'étude sur l'opposition entre richesse et dépouillement, le changement de position suggéré pourrait être celui de la position sociale, induisant le passage de l'un des deux pendants de l'œuvre, vers l'autre.

[1526] Qui supposerait une adjonction de sucre et de beurre à la pâte, induisant ainsi un met plus riche.

Néanmoins le citron écorché n'apparaît que sur *Le Repas gras*, non pas sur son pendant. De la même manière, la mise en équilibre du couteau, essentielle dans l'idée de basculement qui s'associe à celle du changement, n'est observable que dans cette même œuvre. Le couteau du *Repas maigre* est stablement planté dans la miche de pain et ne semble pas vouloir basculer pour s'en libérer et moins encore pour tomber de la table. Sa position, s'oppose ainsi à celle de celui figurant sur la tablée riche, ce dernier couteau se trouvant sur point de se laisser enlever par le roulement du petit pain dans lequel sa lame s'est engagée. Si nous admettons ici une lecture traduisant un commentaire sur la mobilité sociale, Marsal définirait donc une situation asymétrique, avec une possibilité de déchéance économique plus facile à envisager que son contraire. De même, le peintre réserve le détachement spirituel aux population plus aisées, quand les plus modestes seraient plus proches de leurs nécessités matérielles. Cette matérialité s'exprime par l'usage de matières plus grossières et à l'aspect moins aérien comme la terre cuite, mais aussi dans le choix des aliments comme l'oignon, morceau végétal éminemment terrestre, ou encore le poisson qui s'oppose au volatile de la table cossue. L'aspect primaire qui s'échappe des éléments du *Repas maigre* peut également être soulevé. Dans le choix de ces aliments, Marsal arrive à imposer une symbolique de la genèse qui se révèle tant au travers de l'œuf, que de l'oignon. L'eau claire ou de la miche de pain brute, elles aussi, par leur dépouillement, appuient un aspect d'essentialité et de simplicité dans cette composition. Dans cette disposition qui prône la simplicité, le rapport au divin n'est pourtant pas introuvable. Au contraire, le symbole d'alliance avec le divin, le sel, et celui de la présence de l'esprit du Christ dans le monde matériel, le poisson, s'étalent avec évidence sur cette tablée dépouillée de coquetteries. Ainsi, la foi spirituelle n'est pas niée dans ce pendant tourné vers une forme de matérialité, mais elle s'y exprime surtout au travers de la nécessité et de l'essentiel, comme la stabilité d'état.

Le motif du couteau planté dans la miche de pain est un motif qui revient à d'autres reprises dans la production de natures mortes de Marsal. Il apparait dans *Pour la soupe au fromage* (Fig.258), qui représente les ingrédients de la recette de la soupe au fromage, dans une démarche qui rappelle ici encore les compositions de Chardin. Nous retrouvons ce type de dispositions dans *Le lièvre* (Fig.259), œuvre exposée au Salon montpelliérain de 1873. Si le titre choisit par Marsal pour cette œuvre ne s'en réfère pas directement à un plat culinaire, il n'en reste pas moins que la présentation proposée par l'artiste, ici, est celle d'une recette. Le lièvre, objet principal de l'œuvre, est déjà mort, suspendu par une pate arrière, et s'étend du haut jusqu'au bas de la composition, passant par son centre. Autour de lui sont disposés le reste des éléments qui doivent venir compléter la recette. Cette œuvre propose une citation évidente

à Chardin, en reprenant le thème du léporidé affectionné par le peintre, comme le démontre par exemple son *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* (Fig.260). Cependant, le choix de ce sujet et la posture dans laquelle Marsal présente son animal peut également se lire comme une confrontation avec Edouard Manet qui, dans son *Lapin* (Fig.261), propose un animal dont la position semble avoir inspiré Marsal. La tension entre peinture répondant d'un héritage artistique et peinture s'inspirant de la modernité se démontre là avec évidence. Ici, cette confrontation avec la peinture moderne et ancienne permet d'observer un positionnement esthétique dans lequel Marsal souhaite alors s'inscrire. Ce positionnement s'affirme principalement au travers de la touche, que Marsal rend moins visible sur sa peinture que dans celles de Chardin et de Manet. Sans l'invisibiliser entièrement, en particulier autour du visage de l'animal, l'artiste travaille la couche picturale sans empâtement, à la différence d'un Manet qui se sert de l'irrégularité de la surface de sa toile dans son rendu de la fourrure. Marsal traite le pelage de l'animal au travers du dynamisme de la touche, apposée par tâches de couleurs qui traduisent les différents mouvements de l'implantation des poils du lièvre. Il le texturise aussi en ajoutant des rehauts de blanc sur le dos de l'animal, signifiant les reflets d'un poil plus long et plus dru, et en travaillant les contours de la fourrure qui couvre le ventre pour accentuer l'effet duveteux du poil à cet endroit. Le travail que propose Marsal se veut donc plus précis et plus détaillé dans son rendu que celui de Manet, ou même que celui de Chardin.

Il est un autre point sur lequel le travail de Marsal se démarque de ceux des deux autres peintres, c'est dans la mise en scène et donc dans la nature de la proposition faite. Chez Chardin comme chez Manet, celle-ci est plus simple. Elle ne s'accompagne que d'une gibecière et d'une poire à poudre. Ici, la scène qui est suggérée est une scène cynégétique. Celle que nous propose Marsal est une scène de cuisine. Ainsi, la nature des œuvres de Chardin et Manet dans ses fondements et se différencie de celle de Marsal, puisqu'elle propose une association avec l'idée de l'activité en plein air, quand bien même leur traitement de la lumière semble révéler un travail en atelier. La proposition de Marsal, elle, induit une thématique fondamentalement associée avec l'intérieur et l'habitat. C'est l'adjonction à sa composition du reste des aliments, comme les oignons, la tête d'ail, le bouquet d'aromates et la bouteille de vin, qui confirme la nature de cette scène présentant une recette de civet. A la manière de sa *soupe au fromage*, Marsal propose donc ici un tableau recette ne traitant pas de la chasse de l'animal mais se référant à sa préparation, et qui prédit le moment convivial partagé autour du plat.

Marsal fait donc ici le choix de proposer une représentation de l'animal avant son dépeçage. Là où Chardin, dans ses scènes de cuisine représente la viande déjà parée et prête à être cuisinée, Marsal affecte ici à conserver l'intégrité de l'animal. Par ailleurs, si l'artiste ne

cache pas l'état dans lequel se trouve le lièvre, il ne semble vouloir l'indiquer qu'au travers le sa position et de la mise en scène suggérant ce qui est sur le point d'arriver à la bête. Marsal ne laisse apparaitre aucune trace de sang sur son œuvre, au contraire de Chardin, et dissimule avec soin la blessure qui a servi à la saignée de l'animal sous une étoffe blanche. De même, le lièvre de Marsal n'est pas suspendu au moyen d'un crochet transperçant sa patte. C'est un fil de fer qui vient la retenir vers le mur. Le peintre ne se sert d'ailleurs pas ici des lacets bleus de la gibecière qui apparaissent tant sur l'œuvre de Chardin que sur celle de Manet, mais il y fait référence dans sa palette, au travers de l'emballage bleu qui enveloppe le morceau de lard. Cette touche de bleu, complémentaire avec la tonalité ocre de la composition permet d'animer, la toile en calibrant la franchise du coloris utilisé par le peintre.

Le fait d'évacuer toute tension autour de la représentation du dépeçage ou du moment de la mort de l'animal, aide à renforcer une impression de confort visuel pour le spectateur. Ce confort visuel permet de mieux appréhender la dimension de la convivialité qui doit émaner du repas à venir, mais elle aide surtout à ne pas faire entrer une impression de morbide au sein de l'habitat. En effet, l'œuvre présente se propose de s'inscrire au centre de deux idées visiblement opposées : la morbidité du cadavre saigné de la bête et sur le point d'être écorché, vidé et découpé, et la convivialité et la chaleur du moment du repas partagé. L'intérieur que représente Marsal est un intérieur aux murs dépouillés qui font écho à l'impression d'authenticité recherchée dans ses œuvres, mais cette authenticité ne doit pas se faire au prix d'une absence de chaleur. Cette thématique ici se conjugue avec la manière de Marsal et son attachement dans une représentation aussi réaliste que possible du lièvre, et de sa fourrure. Cette fourrure elle-même, au moyen de sa texture duveteuse, amplifie une idée de confort dans la composition. Dans son choix de représentation, Marsal montre sa conscienciosité à cet égard et le soin qu'il attache à proposer une œuvre qui, si elle ne cache pas la destinée de l'animal, rappelée notamment par la présence du couteau, se refuse à verser dans une iconographie trop explicite en atténuant son caractère morbide sous-jacent. Ce procédé doit servir le but de créer un confort du point de vue du spectateur et de proposer une scène d'habitat qui soit engageante et chaleureuse.

Par ailleurs, l'intégrité préservée du lièvre ici permet à l'artiste de se plonger dans l'un des sujets qu'il affectionne : l'étude de l'anatomie animale. Si Marsal ne s'inspire pas de la morbidité des représentations de Chardin pour ses natures mortes, il se plaît, en revanche, à reprendre l'idée de l'anecdote animalière dans ses œuvres. Ces anecdotes qui permettent d'ajouter aux natures morte un trait souriant se retrouvent, chez Chardin, sous la forme de chats chassant des aliments laissés sans surveillance, comme nous pouvons par exemple l'observer

dans sa *Nature morte à la raie et au chat* (Fig.262). Un tel procédé trouve à nouveau usage l'œuvre de Marsal, grâce à la description faite d'une toile présentée par l'artiste à l'exposition montpelliéraine de 1875, et publiée dans les colonnes du journal *La République*. Ici, Marsal choisit d'animer sa nature morte au travers de la présence de souris, qui viennent perturber l'agencement immobile qu'il propose[1527]. L'anecdote racontée par l'artiste permet d'insuffler de la vie, par le biais de la touche humoristique, dans une nature morte qui reprend là encore les thématiques des vanités aux accents plus pesants. Par ce biais, l'artiste apporte un aspect plaisant, plus chaleureux à sa nature morte, comme ne manque d'ailleurs pas de le souligner le chroniqueur de *La République*, suivant une modalité qui rappelle celle prescrite dans la réalisation de son *Lièvre*.

Le pot au feu, exposé la même année que *Le lièvre*, propose à nouveau une scène culinaire. L'imaginaire autour de la cuisine et de la convivialité qui s'y associe s'étend, au-delà des représentations de Marsal, dans une perception générale du vernaculaire félibresque, dans lequel un plat peut donner inspiration à l'écriture d'un poème. C'est par exemple le cas du *Cassoulet* de Joseph Soulet, que Marsal trouve d'ailleurs charge à illustrer (Fig.263). La cuisine, en tant que pièce individuelle ou non, qui accueille systématiquement un foyer, le seul dans les habitations modestes, s'impose comme pièce de la convivialité et de la chaleur par excellence. Elle présente également une domesticité qu'il est convenable de montrer à un large public et qui ne s'immisce pas dans l'intimité confidentielle du foyer, comme pourrait l'être celle de la chambre à coucher. La cuisine est aussi la pièce de sensorialité, dans laquelle goût et odorat sont mis à contribution, autant de sens qui peuvent tendre vers l'éveil d'une nostalgie chère au discours félibre. Un témoignage de ce fait se retrouve dans le chapitre de l'œuvre de Jean-Henri Castelnau dédié à la figure de la grand-mère du poète. Le chapitre *Las Cabussellas de ma Grand*[1528], se concentre essentiellement sur les ustensiles de cuisine. Dans l'illustration que Marsal propose pour cette anecdote (Fig.264), la grand-mère de l'auteur est placée dans sa cuisine, dont l'esthétique brute rappelle celle des natures mortes produites par le peintre. Ici, le décor, n'a pas d'intention autre que la fonctionnalité. La simplicité des murs dénudés, fait écho

[1527] « Monsieur Marsal a trouvé le moyen de mettre de l'esprit et de l'animation dans un genre qui n'en comporte guère. Son *Coin d'atelier* nous montre une fois de plus que/ Souvent un beau désordre est un effet de l'art./ Ces volumes richement reliés, ce hanap d'où s'échappe un collier de perle, ce vase d'albâtre, les plumes de paon elles-mêmes, tout cela est peint avec beaucoup de conscience et de talent ; mais une vraie trouvaille, ce sont ces souris impertinentes qui ont évidemment des aptitudes diverses : l'une, descendante des rats de La Fontaine, rôde autour de ces beaux ouvrages avec le désir de les grignoter ; l'autre est la souris mélomane : elle a déjà exécuté un morceau, cela se voit de reste à la corde brisée. Comme tout ce petit monde a dû fuir à ce moment, mais rien d'audacieux comme la souris : les voici revenues, et je crains fort qu'elles ne fassent de la mauvaise besogne, s'il ne survient encore quelque trouble-fête. », « La Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 3 juin 1875, p.1.
[1528] Les couvercles de ma grand-mère.

à celle des meubles aux formes simples, et à celle du carrelage abîmé. Le dépouillement de ces intérieurs s'oppose à celui que nous connaissons de l'intérieur de Marsal, dans ses représentations d'atelier aux étagères chargées, comme dans celle de son habitat, aux murs recouverts des tapisserie géométriques, d'appliques en métal ciselé, ou de tableaux décoratifs (Fig.265). Cependant, la simplicité observée dans les représentations des intérieurs qui environnement les natures mortes de Marsal, comme les personnages populaires qui émaillent les pages des récits de ses confrères, s'assortie avec la fascination du Félibrige pour les figures de peuple qui encense un mode de vie modeste.

2. Le roman méridional :

2.1. Le type montpelliérain, le personnage dans son milieu :

La publication en 1859 de la première édition de *L'Origine des espèces* de Charles Darwin (1809-1882), et l'ébranlement que causent dans leur sillage les fondements de la théorie de l'évolution qu'ils ébauchent, se combinant avec le changement profond dans l'organisation de la société civile, induit une remise en question des conceptions préétablies de la société[1529]. Si la science permet de chambouler les préconceptions sociétales, elle est aussi mise à contribution pour en créer de nouvelles et pour essayer de rétablir un ordre dans la conceptualisation générale de la place et du rôle des individus dans la société. De manière pratique, l'essor des sciences naturelles et leur tendance à proposer des classifications des différentes espèces étudiées, contribue à donner au discours de classification sociale une intention, véritable ou simulée, scientifique. Ainsi, si le XIXème siècle n'invente pas la littérature de stéréotype, le contexte qu'il met en place contribue largement à son essor. Marcel Grandière, dans son étude sur la notion de stéréotype présente un panorama des nombreuses disciplines dans lesquelles le stéréotype s'inscrit comme un outil, notamment la psychiatrie, la sociologie, ou encore la linguistique[1530]. Cette notion de stéréotype est donc mise au service de sciences, dans un siècle éminemment scientiste et dans lequel le discours intellectuel tend à préciser le rôle de celle-ci dans la société.

Le stéréotype sert également d'instrument de différenciation des groupes régionaux et nationaux, comme le soulève Marcel Grandière dans son étude[1531]. La création de stéréotypes s'étend également dans un contexte politique particulier qui est celui qui voit une montée des nationalismes en Europe[1532]. Ce contexte impacte la nécessité d'inventer des stéréotypes, dans la mesure où ces derniers définissent un rapport à l'étranger. Ainsi, nous se laisse observer une multiplication de représentations de costumes nationaux traditionnels dans le domaine des Beaux-Arts. C'est notamment du costume italien. La fascination pour l'esthétique traditionnaliste et les particularismes nationaux peut être vue comme découlant aussi d'une volonté de proposer une image immuable des populations et qui puisse proposer une lecture plus simple de l'identité étrangère. Marsal cède lui-même à la mode de la représentation des costumes nationaux étrangers, en présentant au Salon parisien de 1877 son *Upa ! Minyons,*

[1529] DROUIN Jean-Marc, préface de : DARWIN Charles, *L'origine des espèces*, *op. cit.*, p.7.
[1530] GRANDIERE Marcel, « Introduction, La notion de stéréotype », GRANDIERE Marcel, MOLIN Michel (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.7-12.
[1531] *Ibid.*
[1532] CARON Jean-Claude, VERNUS Michel, *La France du XIXème siècle, Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Armand Colin, Paris, 2019, p. 321-353.

arlerta !, une peinture d'un brigand italien en costume traditionnel. A cette occasion, la critique montpelliéraine ne manque d'ailleurs pas de lui reprocher le manque de patriotisme de son œuvre[1533].

Si le stéréotype peut servir à dessiner les contours de l'étranger, il est donc avant tout dans ce rôle un outil de différenciation et peut ainsi servir à la stigmatisation, devenant en ce sens un motif imageant le rejet de l'autre. En cette fin de XIXème siècle, les tensions montantes entre les nations européennes et les retombées des guerres ayant eu lieu sur le territoire, contribuent à la montée d'une forme de méfiance des populations nationales entre-elles[1534]. L'un des exemples les plus probants de cet effet est le ressentiment qui persiste entre la France et l'Allemagne, après les évènements de 1870. Un sentiment auquel Marsal n'est d'ailleurs pas étranger, et qu'il laisse paraître par deux fois dans sa production. La première occurrence se manifeste au cours de l'année 1879, lorsqu'il propose au Salon de Montpellier une *Jeune fille en costume d'alsacienne*. Dans un contexte où le ressentiment envers l'Allemagne se caractérise également par la vexation d'avoir vu une partie du territoire de l'Alsace Lorraine cédée à la nation victorieuse du conflit[1535], la représentation d'une jeune femme en costume local permet donc d'imposer cette culture régionale et de la placer au-dessus de la culture nationale qui lui est imposée par les circonstances. Ici, nous pouvons voir comment le peintre se sert du stéréotype régional, pour contrer le discours national allemand et même pour le discréditer. De ce fait, dans ce territoire considéré comme annexé dans le discours français, la culture allemande ne peut s'imposer si elle rencontre une résistance de la culture régionale. Ici, se laisse observer une illustration d'un régionalisme servant les intérêts du nationalisme français, en s'imposant comme un acte de résistance. Marsal propose une seconde occurrence, plus tardive et plus directe, de son rapport hostile à la nation allemande dans son poème *L'Excrément.* Dans cette pièce, écrite durant la période de la Grande Guerre, Marsal n'hésite pas à décrire le peuple allemand comme un germe issu de défécations[1536].

Ce rapport au rejet l'autre peut s'exprimer tant dans le domaine national, que dans le domaine régional. Au vu des enjeux de régulation sociale qui gravitent autour de la formation des stéréotypes, se profile la nécessité de reprendre en main le discours traitant des stéréotypes

---

[1533] « Après tout, M. Marsal a peut-être voulu peindre Pomarède déguisé en brigand calabrais. (…) M. Marsal a de bonnes qualités de peintre, et il nous enverra une autre année une scène de mœurs locales. », « Chronique parisienne », *La République*, 23 mai 1877, p.2.

[1534] CARON Jean-Claude, VERNUS Michel (dir.), *La France du XIXème siècle, Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, *op. cit.*, p. 321-353.

[1535] WINOCK Michel, *La France Politique, XIXème-XXème siècle*, *op. cit.*, p.102.

[1536] « Par des siècles couvés, cet infect excrément/ Germa, multiplié, devint peuple allemand/ D'où naquit le Kaiser, Guilhaume le Fantoche. », le poème date de l'année 1916, MARSAL Edouard, « L'Excrément », *Lous Ressouns de moun Clouquiè*, n.p.

de ses propres contrées, afin de préserver un certain encadrement sur la perception offerte à l'étranger. De ce point de vue, le contrôle de la perception que renvoie l'étranger, va de pair avec celui de son image propre et surtout celui des traitements qu'il peut s'attendre à se voir réservés de la part des autres. Ainsi, le stéréotype peut décider d'un rapport hostile ou amical entre les différents groupes sociaux, et déterminer l'inclusion ou l'exclusion d'un groupe vis-à-vis d'un autre. Cet aspect n'est pas négligé par les membres du Félibrige. D'une part, il est essentiel, d'un point de vue politique, aux membres de l'association de s'inscrire dans un discours qui l'intègre à l'idéologie nationale, et qui permet de taire les suspicions sécessionnistes à son égard. D'autre part, l'acceptation des cultures occitanes dans le tissu culturel français contribue directement à sa bonne préservation qui reste, rappelons-le, l'objectif principal du Félibrige. Or, cette culture connaît comme vecteur principal les personnalités qui en sont issues. De ce fait, attirer la sympathie générale vers une image stéréotypée des personnages occitans est un moyen de participer à la préservation de la culture.

La construction d'une telle image peut cependant se voir troublée par l'établissement préalable d'une stéréotypie. Nous l'avons évoqué, le XIXème siècle n'invente pas le principe du stéréotype, et des nombreuses préconceptions touchant aux populations le précède[1537]. C'est par exemple ce qui s'observe dans le cadre de la dissociation établie dans l'appréhension générale des populations du Sud, par rapport aux populations du Nord. Ce rapport découlant directement de la théorie des climats, trouve une résonnance non seulement dans les conceptions populaires, mais également dans de nombreux domaines intellectuels, parmi lesquels l'histoire de l'art. La théorie des climats décline une vision selon laquelle, les climats du Nord de l'Europe, plus âpres à la vie quotidienne, donnent naissance à des individus plus robustes et résistants aux épreuves. En regard, les habitants des contrées du Sud, profitant de la douceur de leur climat et n'ayant à affronter des entraves de la nature, profitent du loisir de construire une culture et un mode de vie plus sophistiqués, mais dont les fondements sont éminemment plus fragiles en raison du manque de robustesse des individus qui la composent[1538]. Cette théorie définit donc le phénotype d'un individu du Sud, habitué à une vie facile, et celui de l'individu du Nord, laborieux. Elle s'étend également à l'analyse des mœurs comportementales des populations, puisque en élargissant cette idéologie, l'homme du Nord est entendu comme plus savant et réfléchit que l'homme du Sud, considéré comme plus caractériel

[1537] GRANDIERE Marcel, « Introduction, La notion de stéréotype », GRANDIERE Marcel, MOLIN Michel (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, *op. cit.*, p.7-12.
[1538] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps : Renaissance d'Oc et opinions (1850-1914)*, *op. cit.,* p.46.

et impulsif[1539]. De telles conceptualisations arrivent à persister de manière résiduelle au long du siècle, pour intégrer le champ de sciences naissantes, telles que la sociologie. L'un des ouvrages fondateurs de cette dernière, *La Psychologie des foules* par Gustave Le Bon, classifie d'ailleurs le peuple français dans le camp de la race latine, au caractère d'essence méridionale[1540]. Ici, une reprise de termes appartenant au domaine des sciences naturelles, se manifeste. Par ailleurs, il ne nous faut pas négliger l'influence que la théorie de Darwin a pu avoir sur le renforcement de la théorie des climats, puisqu'elle définit directement l'impact de l'environnement sur l'évolution des traits des espèces animales.

Avant la reprise de cette rhétorique par la sociologie, la discipline de l'histoire de l'art avait, elle-même, proposé une application de cette matrice à ses théories intellectuelles, notamment au travers de la voix d'Hyppolyte Taine. Dans ses écrits, l'auteur impose une stricte différenciation entre l'idéal de l'art flamand, et celui de l'art classique[1541]. Cette opposition ne reprend pas en tous points les caractéristiques évoquées plus tôt, mais s'appuie surtout sur l'expérimentation d'un beau affecté par son climat environnant. Ainsi, les contrées du Nord aux horizons plats, dont la vision des contours serait brouillée par l'humidité ambiante, force les peintres, et de manière générale la population, à entrainer leur œil à l'observation de la couleur. Ce phénomène donne ainsi lieu à un goût pour les compositions où dominent la tâche. Au contraire, les terres sèches du Sud apportent une netteté dans les contours qui fait prédominer la ligne dans l'observation des objets les habitant. Par ailleurs, l'éclat de la lumière des contrées méridionales tend, toujours selon Taine, à éteindre l'intensité des couleurs qui les habillent, pour n'en laisser qu'une image terne, terreuse et sèche. Les sols du Nord apportent une multitude de couleurs, qui se proposent comme des taches aux contours indéfinis, apposées sur une terre d'un vert chatoyant[1542]. Ce que Taine s'efforce de proposer ici, c'est un idéal artistique d'un Nord coloriste, qu'il oppose à celui d'un Sud qui fait primer le dessin dans ses œuvres.

[1539] *Ibid.,* p.49.

[1540] Cette classification doit être observée au regard des tensions qui opposent alors la nation française et la nation allemande, et qui accentue ainsi la tentation pour les savants de proposer une opposition tranchante entre les mentalités de ces deux territoires. Si la théorie des climats sert ici d'arrière-plan, la sédimentation de discours créant et différenciant les races latines et germaniques joue ici un rôle politique, LEBON Gustave, *La psychologie des foules*, JDH Editions, Bussy-Saint-Georges, 2019.

[1541] TAINE Hippolyte, *Philosophie de l'art*, *op. cit.*, p.84.

[1542] « Remarquez l'aspect différent que revêtent les objets, selon que vous êtes dans une contrée sèche, comme la Provence et les environs de Florence, ou dans une plaine humide, comme les Pays-Bas. Dans la contrée sèche, la ligne prédomine et attire d'abord l'attention. (…) Ici, l'horizon plat n'a pas d'intérêt, les contours des choses sont amollis, estompés, brouillés par la vapeur imperceptible qui nage éternellement dans l'air ; ce qui domine, c'est la tache. (…) Un pays sec et terne d'aspect, la France du Sud, (…) ne laisse à l'œil que la sensation d'un échiquier gris et jaunâtre. (…) Au contraire, dans une contrée humide comme les Pays-Bas, la terre est verte et quantité de *taches vives diversifient l'uniformité de la prairie universelle (…). », Ibid.*, p. 73-74.

Ainsi, c'est dans ce contexte que doit se considérer le point de vue d'un peintre tel que Marsal, qui se définit comme foncièrement montpelliérain, et qui a assisté aux cours dans lesquels Taine dispense sa doctrine, durant sa formation. L'application que Marsal fournit dans son rendu des lignes et du dessin fait du peintre, dans un esprit convaincu par les propos de Taine, un artiste fondamentalement méridional. Or, la construction d'un programme esthétique montpelliérain passe aussi par l'acceptation de cet aspect méridional. L'esthétique montpelliéraine doit donc trouver ses fondements dans une exactitude du dessin. Cette notion s'accorde d'ailleurs de manière heureuse avec l'héritage artistique proposé par les représentants éminents de l'art montpelliérain, tels que Fabre ou Cabanel. Cependant, deux points essentiels viennent préciser les évolutions esthétiques proposées par le peintre. Le premier, tient à l'influence croissante du marché de l'art sur la carrière des peintres et la nécessité de plaire au public. Le succès de mouvances telles que l'Impressionnisme, dont les principes esthétiques ont tendance à porter la couleur comme outil central, doit ici être mentionné[1543].

De la même manière, l'intérêt, déjà observé, de Marsal pour les œuvres des peintres nordiques, que Taine oppose pourtant formellement aux peintres méridionaux dans ses écrits, est ici notable. Cependant Marsal, en reprenant ces références dans ses œuvres, reprend aussi des références qui lui sont accessibles directement depuis Montpellier, puisque le musée municipal conserve dans ses galerie une riche collection de peintures hollandaises et flamandes. Cette collection, largement alimentée par le leg Valedau datant de 1836, participe pleinement à la renommée des collections montpelliéraines[1544]. Le fait que le musée montpelliérain possède dans ses galeries une telle sélection de peintures des écoles du Nord, induit un accès plus facile à leur consultation pour Marsal, mais également pour le public montpelliérain. Ainsi, le goût du public proche de Marsal est façonné par le contact avec ces œuvres et la valorisation que leur apporte une présentation sur les cimaises d'une institution officielle et reconnue. Pour un peintre montpelliérain, introduire dans sa production artistique des éléments du langage pictural issu de ces œuvres, peut donc être considéré comme une opération visant à mieux séduire son propre public. Cependant, ces références sont aussi considérables, du point de vue de la création d'une esthétique typiquement montpelliéraine. Dans la mesure où les collections du musée Fabre se trouve en position de façonner le goût du public montpelliérain, ces dernières se trouvent prépondérante dans l'évaluation de la création d'une esthétique locale, puisqu'elles finissent par l'intégrer. Si l'institution reconnaît leur bon goût, elles font partie du bon goût

[1543] Nous verrons plus loin dans notre étude combien Marsal n'est pas indifférent aux propositions impressionnistes lui-même, et combien il a pu proposer des œuvres révélant un intérêt pour ces motifs.
[1544]AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, *op. cit.*, 2021, 12-13.

local et sont ainsi consubstantielles à la définition de l'esthétique montpelliéraine. Intellectuellement, de tels retors peuvent permettre au peintre de s'accorder avec les théories de Taine, en proposant des œuvres dont la qualité des lignes est probe, tout en étendant ces perspectives et en faisant appel aux références nordiques pour enrichir son art. Il peut ainsi proposer une esthétique qui reste méridionale, mais qui se précise par le biais de cet usage pour devenir plus spécifiquement montpelliéraine.

Au travers de l'observation des théories de Taine, peut se percevoir combien la volonté de proposer une infiltration des idées scientistes dans le discours culturel est prépondérante, et combien l'obsession de la classification et de la catégorisation des hommes, de leurs pratiques et de leurs idéaux culturels reste pressante dans le siècle. Cet appétit pour la classification s'observe d'ailleurs au regard des nombreux mouvements artistiques et littéraires qui nomment les différentes mouvances culturelles de la seconde moitié du XIXème siècle et de celui qui doit suivre. Les pendants littéraires des mouvements Réaliste et Naturaliste intègrent dans leurs pratique une volonté d'approche scientifique. Cette approche se justifie par l'établissement d'un protocole dans leur observation des personnages et des situations retranscrites dans ces œuvres, et qui se réclame aussi objective que possible. Ainsi, un auteur comme Honoré de Balzac décrit-il son approche dans la rédaction de son *opus La Comédie Humaine*, comme un moyen de classifier ce qu'il appelle les « espèces sociales ». Dans sa collection de romans, l'auteur met à contribution une posture et des idées qu'il veut emprunter à la science. Ce que la littérature balzacienne parvient surtout à ancrer avec précision dans l'esprit de son lectorat, c'est l'utilisation et l'imposition de personnages représentatifs des différentes espèces humaines que l'auteur s'efforce d'identifier et qui deviennent ainsi des types humains[1545]. La terminologie scientifique est par la suite reprise par Emile Zola, pour décrire son propre cycle littéraire, *Les Rougon-Macquart*, qu'il décrit comme une histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Le nom même du mouvement Naturaliste réclame une ascendance scientiste.

Ce penchant de la part de la littérature pour la création de personnages stéréotypées[1546] se trouve naturellement transcrit dans les écrits félibres. L'association qui existe de fait entre le milieu et son impact sur l'individu, ne manque pas d'éveiller l'intérêt des auteurs qui entérinent au cours de leurs récits des types locaux associés à des territoires plus restreints. De manière

[1545] BERRY Romain, CHAMPONNIER Julie, *Les mouvements littéraires, Parcours de l'Humanisme au nouveau roman, op. cit.*, p.186-187.

[1546] Notons le fait que cet intérêt ne touche pas seulement la littérature française, puisque nous trouvons des propositions comparables dans la littérature britannique notamment. Citons pour exemple les feuilletons publiés par Charles Dickens dans ses *Sketches by Boz*, ou par William Makepeace Thackeray dans son *Livre des Snobs*. Ces deux ouvrages connaissent d'ailleurs le même mode de publication que l'œuvre de Marsal, dans un premier temps, morcelés dans la presse, ils sont ensuite recueillis et publiés sous forme d'ouvrages.

plus directe, ces types peuvent être présentés dans des recueils où ils apparaissent sous les traits de personnalités locales[1547]. Marsal, au travers de son travail d'illustrateur, participe à la propagation de ces modèles, citons notamment l'ouvrage Jean-Henri Castelnau, *Ma Diniéirola*, ou de Joseph Soulet (1851-1919) dans son recueil *Mas Cansous*, qui définissent tout deux des types de la ville de Sète. Pour ce qui est de la ville de Montpellier, la proposition la plus aboutie dans ce champ, reste l'ouvrage rédigé et illustré par Marsal, *Dins la Carriéiras dau Clapàs*. Marsal, lui-même, ne cache pas son intention dans l'introduction de son ouvrage et avertit frontalement le lecteur de sa volonté de lui présenter des types au travers de cette démarche[1548]. Ainsi, l'étude des types que présente Marsal dans son ouvrage, permet aussi de comprendre avec plus de clarté ce qu'il comprend lui-même et entend présenter lorsqu'il en vient à aborder l'image d'Épinal du vernaculaire montpelliérain.

L'un des aspects frappants qui ressort du recueil, est le fait que les représentations proposées par le peintre soient, presque toutes, des figures issues des couches populaires de la société. Si Marsal confirme dans son introduction son intention de présenter ces classes plus défavorisées[1549], cette volonté s'exprime surtout par l'exclusion de la représentation de classes moins précaires, puisqu'au sein même de ses illustrations Marsal offre une grande diversité de statut dans ces représentants du peuple montpelliérain. La différence entre le positionnement de la marchande betterave (Fig.266) et le marchand de friandise (Fig.267), pour exemple, est largement notable dès la simple observation de leurs apprêts. La robe mal ajustée, au tissus grossier et déformé par l'usage de la marchande et ses bottines épaisses tranchent durement avec la tournure apprêtée du bounbounaire, sa taille proprement gainée dans un gilet à boutonnière, son col savamment amidonné et enserré d'une cravate. Ainsi, au sein même de la catégorie des marchands de rue, se manifestent des différences notables de statut, ce qui illustre ici la difficulté de répondre à l'ambition de classer ou de catégoriser, à l'image d'espèces animales, les différents types sociaux. Marsal, sans annoncer une intention purement scientifique, utilise par occurrences des raisonnements qui rappellent une approche naturaliste de son œuvre. Un résidu en est proposé dans le chapitre *Lou Relougè*, dans lequel Marsal décrit

[1547] *Ibid.*, p.207.
[1548] « Aime mai devalà l'escala jusqu'au founs,/ E pintrà de la plouma ou dau bout dau craioun/ Lous tipes conouguts dau pople barroullaire. », « Jaime mieux à dévaler l'échelle jusqu'au fond,/ Et peindre de la plume ou du bout du crayon,/ Les types connus du peuple barrouilleur. », MARSAL Edouard, « Lindau », *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, n.p.
[1549] *Ibid.*

l'impact que produisent les terres de Franche-Comté sur la population qui les habite[1550], usant même du terme de « race » pour décrire la population locale[1551].

En dépit de cette diversité, le livre de Marsal arrive à faire ressortir une forme de récurrence dans la présentation d'un type en particulier, celui du crieur de rue. Marsal essaie ici d'entériner un type qui n'est pourtant pas exclusivement montpelliérain et de lui donner des traits spécifiques afin d'en faire une entité plus locale. En effet, comme le démontre l'étude de Vincent Milliot, le cri est, depuis le XVIème siècle, un type reconnu de la représentation du peuple parisien[1552]. Symbole du peuple rural qui envahit l'espace urbain, les marchands ambulants dont les cris remplissent les rues de la ville sont à ce titre un type établit dans l'histoire de la gravure. Cette ruralité perdue dans la capitale au XIXème siècle, survit encore dans les villes de province, à Montpellier notamment. Marsal essaie donc de présenter ici les cris montpelliérains comme un type local dont il lui faut cependant les différencier les homologues parisiens. Pour ce faire, le peintre use de mises en situation particulière. D'une part, Marsal prend soin, dans les illustrations qui accompagnent son ouvrage, de restituer ses personnages dans les rues montpelliéraines, une mise en situation qui inspire d'ailleurs le titre du livre. Ces décors ne sont pas le seul procédé qui permet de spécifier la nature purement montpelliéraine de ces cris. En effet, l'artiste prend le parti de les distinguer en incluant, dans la description textuelle qui accompagne leur illustration des anecdotes qui relèvent soit de la vie personnelle des personnages, soit du rapport que le peintre entretient avec eux. Ces anecdotes permettent de distinguer les figures, quand les cris parisiens ont tendance à apparaître anonymisés derrière le titre de leur fonction[1553]. Cette anonymisation est inhérente à la création de types, mais Marsal, dans son ouvrage, se propose d'offrir un rapport moins désincarné à ses figures, même s'il les désigne aussi parfois par leur fonction.

La tentative de faire ici d'un type social non local une spécificité locale n'est pas la première observable dans le cadre de l'établissement d'un type montpelliérain. Marsal, toujours dans *Dins las Carriéiras dau Clapàs*, propose un chapitre traitant des grisettes montpelliéraines. Le peintre n'est pas le premier à essayer de distinguer la qualité de la grisette montpelliéraine

---

[1550] « Coumpatriota dau grand sabent Pasteur, nascut en Arbois, dins lou Jurà (…). L'aboundàncie de tout dins aquel endrech ne fai païs de Caucagna. Aqui chacun pot se passà de soun vesi. Tabé lous d'Arbois an per devisa : *Nous sommes tous chefs*. », « Compatriote du grand savant Pasteur, naît en Arbois, dans le Jura (…). L'abondance de tout dans cet endroit en fait un pays de Cocagne. Là-bas, chacun peut se passer de son voisin. Ainsi, ceux d'Arbois ont pour devise : *Nous sommes tous chefs*. », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p. 273-274.

[1551] « Aquela raça serà preciousa dins l'armada francesa. », « Cette race serait précieuse pour l'armée française », *Ibid.*, p.274.

[1552] MILLIOT Vincent, « Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé XVIème-XIXème siècles », *Pari, le peuple*, *op. cit.*, p.175-194.

[1553] *Ibid.*, p.175-194.

puisque dès 1840, l'archéologue Jules Renouvier propose une étude qui se présente comme une ethnographie des grisettes méridionales. Il y distingue celles de Montpellier comme étant pourvues d'une remarquable finesse. Ici encore, un croisement avec les ambitions des domaines scientifiques de catégoriser les individus, et celle des littéraires à proposer une spécificité de modèle culturel s'illustre ici. A sa suite, les auteurs locaux ne manquent pas de nourrir l'idée d'un type spécifiquement montpelliérain de la grisette, qui se distingue de ses comparses allochtones par sa beauté et la finesse de ses manières[1554]. Louis Roumieux s'essaie également à l'exercice, et c'est son poème vantant les charmes de ces grisettes, illustré par la main de Marsal, qui est offert, au nom des félibres montpelliérains, au président Sadi Carnot lors des festivités du VIème Centenaire de l'Université[1555]. C'est bien ici que repose l'intérêt de l'usage de la figure de la grisette[1556]. Cette dernière se montre surtout utile, dans le sens où elle peut servir d'outil à la description de la beauté, qui se veut proverbiale[1557], des montpelliéraines. L'argument tournant autour de la beauté des femmes s'inscrit ici comme un argument traditionnel des fiertés locales, et, si la beauté des montpelliéraine est relevée par quelques récits de voyageurs[1558], elle se veut entérinée surtout par la plume des auteurs locaux, qui en vantant la beauté des femmes du pays tentent d'imposer un rapport de supériorité. Renouvier est lui-même montpelliérain.

Dans son récit, Marsal raconte lui aussi la beauté immuable des grisettes montpelliéraines, en dépit des défis qu'elles doit désormais affronter. En effet, le peintre raconte dans son ouvrage l'influence nouvelle que jouent les modes de la capitale sur leur habillement. Ces modes vestimentaires importées, enlèvent peu à peu de la patine locale à ces jeunes représentantes de la ville[1559]. Malgré cette scorie, Marsal reconnaît une beauté et une distinction inhérente à la grisette montpelliéraine, qui fait de cette dernière une figure tout aussi admirable que les

[1554] NOUGARET Jean, *Jules Renouvier (1804-1860), archéologue et académicien*, Transcription de communication donnée en séance du 20 juin 2011, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, p.288-290.
[1555] « Les félibres remettent alors à M. Carnot le sonnet de M. Louis Roumieux (…), écrit de la main de M. Louis Roumieux, que nous donnons plus haut, écrit de la main du poète et illustré par Edouard Marsal. », « La Fête des Etudiants », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1890, p.2.
[1556] Notons également la symbolique que présente la figure de la grisette, qui induit une forme, ou tout du moins une espérance, d'élévation sociale, et qui s'oppose, dans le cadre d'une étude sur *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, aux marchandes de rues, ces dernières fermement ancrées dans leur position sociale.
[1557] NOUVEL-KIRSCHLEGER Maguelone, « De Marie de Montpellier à Hélène Mandroux : une histoire de Montpellier au féminin », AMALVI Christian (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.804.
[1558] *Ibid.*, p.799-800.
[1559] « O griseta d'atan, dequé siès devenguda ? Pecaire ! Paris lou gafarot t'a devourit ; la moda, aquela granda degavalhèira, t'a mes à la camisa et pioi t'a bailat per t'engoumbià sous grands fla-fla, sas plumas e sas flous de fabrica. », « O grisette d'antan qu'es-tu devenue ? Pauvrette ! Paris l'accrocheuse t'as dévorée ; la mode cette grande trouble-fête t'a mise à la chemise et puis t'a donné pour te parer ses grands flans-flans, ses plumes et ses fleurs de tissu. », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.106.

grisettes d'antan[1560]. Par ce trait, l'auteur met en avant deux point remarquables ayant rapport à son étude. Le premier est l'idée d'inévitabilité, d'inhérence de l'état de la grisette qui, en dépit de tout facteur externe, reste grisette de Montpellier. Cet état n'est pas séparable de ces jeunes personnes. Dans ce processus, le peintre démontre ici les liens ténus qui nouent la notion de type local à celle de race. D'autre part, Marsal présente au travers de cette pérennité un dénouement serein à ce qu'il observe dans son chapitre : l'uniformisation des mœurs locales avec celles de la nation. Ce sentiment que partage le peintre à la vue de la disparition des spécificités locales, s'accorde avec sa démarche, en proposant un ouvrage tel que *Dins las Carriéiras dau Clapàs*. En effet, Marsal entretient une passion certaine pour l'histoire de sa ville natale et les travaux de recherche qu'il a pu effectuer en ce sens, ont pu le rendre conscient de la disparition imminente de ces personnages de l'histoire montpelliéraine sans intervention de sa part. Sans l'ouvrage de Marsal qui les fixes sur papier aucune source, ou presque, ne permet de témoigner de l'existence des personnages qu'il met en lumière dans *Dins las Carriéras dau Clapàs*, aux yeux des générations à suivre. C'est dans ce contexte que son oeuvre s'inscrit donc comme fondamentale dans l'analyse du folklore montpelliérain.

De fait, Marsal, grâce au succès de son ouvrage, arrive à se présenter comme le folkloriste montpelliérain par défaut de son époque. La presse laisse des témoignages de cette position, en se retournant vers la figure de Marsal quand il est question de produire des illustrations pour un almanach montpelliérain, à l'image de l'almanach qui est proposé pour la ville de Sète[1561]. Par ailleurs, son travail dans *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, permet au peintre de se voir érigé, toujours dans la presse montpelliéraine, au rang de « peintre des types montpelliérains »[1562]. Marsal arrive ainsi à profiter du succès de son ouvrage non seulement d'un point de vue réputationnel, mais également d'un point de vue financier. L'artiste propose des rééditions et des produits dérivés touchant aux chapitres de son ouvrage, notamment concernant *Las Erbetas* mais l'artiste met également à disposition du marché des petits formats peints, représentant les personnages qui émaillent les pages de son livre (Fig.268 et Fig.269).

[1560] « E pamens, o Mount-Pelièrenca ! siès toujour poulida dins tas belesas parisiencas ! (…) No, la griseta n'es pas morta, car sa bèutat viéu toujour e viéurà tant que i'aurà una pèira dins lou Clapàs. », « Et pourtant, O Montpelliéraine ! tu es toujours belle dans tes apprêts parisiens ! (…) Non, la grisette n'est pas morte, car sa beauté vit toujours et vivra tant qu'il y aura une pierre dans le Clapàs. », *Ibid.*, p.106-107.

[1561] « Il serait pourtant exquis, l'« Almanach Clapassié » ! Je l'imagine illustré par le peintre-félibre Edouard Marsal et copieusement garni de légendes locales ! Contentons-nous, pour l'heure, de souhaiter sa parution, et feuilletons l'almanach de nos voisins, les Cettois. », « Chronique Régionale », *L'Eclair*, 5 janvier 1908, p.4.

[1562] Comme en témoigne la page de une de *La Vie Montpelliéraine*, qui propose une mosaïque des différentes illustrations de l'ouvrage, titrée : « Edouard Marsal peintre des types montpelliérains et « petits métiers » de la rue », *La Vie Montpelliéraine*, 9 mars 1929, p.1.

Si Marsal contribue à la sédimentation des stéréotypes au travers de son travail d'illustrateur, il y contribue également au travers de sa production peinte. En effet, nous en retrouvons des exemples dans les peintures qui émaillent le catalogue du peintre. Parmi ces types, il en est un dont nous avons déjà pu étudier la récurrence dans l'œuvre de l'artiste, c'est celui de la vieille ménagère. L'occurrence la plus emblématique de ce type reste la *Dona Marioun* (Fig.270), en raison notamment du fait qu'elle soit objet du don que fait l'artiste au musée Fabre. Le type de la vieille femme apparait également à plusieurs reprises dans le recueil *Dins las Carriéiras dau Clapàs*[1563]. Elle revient ensuite dans le chapitre *Las Cabussellas de ma Grand* (Fig.271). Il nous est d'ailleurs possible d'observer dans ce chapitre que le nom de la grand-mère de l'auteur qui y est présentée est Marion[1564], ou, dans sa forme occitane, Marioun.

L'identité de la dame Marion du tableau peint de Marsal reste néanmoins difficile à confirmer avec certitude. Une note manuscrite, conservées dans les archives familiales du peintre, présente cependant le personnage comme étant Suzanne Domergue, grande tante maternelle de l'épouse de Marsal[1565]. Il est cependant notable que Marsal ne propose aucune précision permettant de statuer sur l'identité certaine de son modèle, pour qui ne serait pas membre de son cercle familial. Dans la lettre qui accompagne sa proposition de don, Marsal se garde en effet de donner trop de précisions sur les relations qu'il entretient avec le modèle, mais insiste cependant sur le caractère que revêt son œuvre. Au-delà de la notion d'exécution technique, ce caractère repose essentiellement sur le fait que la *Dona Marioun* soit la représentante du type de la « vieille montpelliéraine », ou de la « bonne vieille femme du peuple », une dernière terminologie qui est d'ailleurs utilisée comme titre alternatif de l'œuvre[1566]. Ainsi, Marsal, par cette lettre, exprime non seulement son attachement à la conception de types montpelliérains, mais il redirige également l'attention qui pourrait être portée à l'identité de son modèle, vers le concept du type. La figure de Marioun est ainsi universalisée et son statut de représentante d'un type, se produit au prix de la perte de son identité propre. Ce fait se montre d'autant plus saillant à la lecture de la brochure proposant la transcription du procès du roi du Carnaval de 1897, intitulée *Lou Jujamen de Gargantuas I*[è1567].

[1563] Nous la voyons apparaître notamment dans les chapitres : *Las Aurelhetas*, *Madama Cissè*, *La Carrejaira*.

[1564] L'auteur le précise dans les premières lignes de son chapitre : « Chez ma grand'mère Marion, –ma pauvre aïeule qui m'adorait (…). », CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit.*, p.92.

[1565] La note à laquelle il est fait référence ici, est rédigée de la main de Louis, au dos d'une photographie du portrait : « DONNA MARIOUN/ (en1870)/ Portrait de mon/ arrière grand tante/ maternelle (Tante de/ Suzanne Domergue, épouse/ Antoine Roussille, ma/ grand-mère mat- (Louis M) ».

[1566] « Pour ne pas être une œuvre récente, elle n'en est pas moins une de mes meilleures. Elle représente le type d'une vieille montpelliéraine, la bonne vieille femme du peuple. », Lettre de Marsal adressée à la Commission d'acquisition du Musée Fabre, datée du 8 Octobre 1903, consultable dans le dossier de l'œuvre, conservé au musée Fabre.

[1567] DELMAS Etienne, *Lou Jujamen de Gargantuas I*[è], Firmin et Montane, Montpellier, 1897, 20p.

Dans cette mise en scène, se révèle, parmi les témoins appelés à la barre du procès, une Dona Marioun de Boutonnet[1568]. C'est d'ailleurs dans ce même faubourg que Marsal choisit de représenter une vieille dame pour imager son chapitre *Las Aurelhetas* (Fig.272), même s'il n'en précise pas le nom. Une Marioun du Clapas, mamette, et donc grand-mère de son état, apparaît également dans le contexte d'une discussion avec Marsal dans laquelle ils se remémorent ensemble des ivrognes de la ville[1569]. Notons une dernière occurrence du personnage de Marioun dans le folklore littéraire du poète Roumieux. Marsal illustre pour ses *Coquilho d'un Roumièu*, une chanson intitulée *Marioun e Jòusé* (Fig.273), dans laquelle un couple de vieillards se remémore avec émotion le printemps de leurs amours. La lecture complémentaire de ces sources permet donc de confirmer le discours qui est celui qu'induit Marsal dans sa lettre adressée à la Commission d'acquisition du musée. La *Dona Marioun*, n'est pas tant une véritable personne, même si elle s'inspire de femmes réelles, qu'un personnage fictionnel qui sert à alimenter le roman montpelliérain. Marioun est aussi réelle que le procès de Gargantua Ier. Les différentes pièces qui présentent des Marioun, permettent de discerner une vieille dame, habitante des faubourgs, et qui s'exprime en langue locale, une vieille femme du peuple. La critique montpelliéraine tend à donner raison à l'artiste, et témoigne du fait que le type de la vieille dame soit alors perçu, dans une conception générale, comme un type représentant des couleurs locales[1570].

Dame Marioun trouve donc son expression dans le symbolisme qu'elle porte. Marsal ne manque pas de renforcer cette dernière notion dans le portrait qu'il réalise. Ici, nous observons combien le peintre transfigure la notion de genre pictural, en arrachant l'identité propre du modèle de son portrait. Pour ce faire, le peintre emprunte une nouvelle fois le vocabulaire des écoles de peinture du nord. En effet, Marsal présente son modèle assis dans une chaise, piochant quelques brins de tabac à chiquer dans un étui qu'elle enserre dans sa main gauche. A l'arrière de l'épaule gauche de la vieille dame, Marsal place une tablette qui lui permet de proposer une nature morte complétant sa composition. Sur cette tablette, Marsal présente un livre sur lequel est déposé un ouvrage de tricot en cours, ainsi qu'un cruchon. Ces trois attributs, renvoient aux symboles mariaux observables dans la peinture des écoles du Nord, le linge blanc et la cruche rappelant la virginité de la mère du Christ, le livre rappelant sa foi religieuse. Par l'ajout de cette nature morte, Marsal élève la *Dona Marioun* au rang de madone du peuple montpelliérain.

[1568] « BARBASTA:/ Dona Marioun, de Boutonnet !/ DONA MARIOUN:/ Quau me sona ?... *Mé voilà !* », *Ibid.*, p.8.
[1569] MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.19.
[1570] « Un portrait de vieille, par M. Marsal de Montpellier ; M. Marsal a choisi un type de vieille femme qui a beaucoup de couleur locale (…). », « Le Salon Montpelliérain », *La Vie Montpelliéraine*, 10 mai 1908, p.3.

Cependant s'il reprend la symbolique mariale dans le traitement de son portrait, le modèle se différencie des représentations traditionnelles de la vierge, notamment par son âge avancé. La tension de l'œuvre se trouve d'ailleurs dans cette notion d'âge avancé, une notion que le peintre ne cherche pas à cacher, même s'il tente de la magnifier. Dans cette toile, tout est modestie. La *Dona Marioun* est vêtue d'habits étoffes grossières, aux couleurs ternes, et dont le manque de tenue, ainsi que certains indices comme l'entortillement des franges qui bordent le châle, indiquent un état d'usage avancé. Le modèle ne se pare d'aucun bijou autre que la fine alliance qui reluit à son annulaire gauche, qui ne vient pas s'imposer comme un indice de vanité, mais plutôt comme une indication de son appartenance à un cercle familial. La seule coquetterie que s'accorde l'habillement de la vieille femme réside dans le foulard de satin qui enserre son bonnet blanc. Ce foulard laisse pourtant transparaitre son propre état d'usure, au travers de ses coins informes repliés sous le menton du modèle, ou du flamboiement terni de sa couleur écarlate. La couleur qui ressort avec le plus d'éclat de la palette générale de l'œuvre est le blanc du bonnet dont Marsal coiffe la vieille dame. La blancheur immaculée de cette pièce, lui confère une impression de fraîcheur mais, surtout, confère à l'ensemble de la mise du modèle une impression de propreté générale. Ainsi, au travers de l'habillement, Marsal cherche à dignifier son modèle et à lui attribuer une notion de modestie évidente. Cependant, cette n'interfère pas avec la rectitude de ses mœurs et de son hygiène[1571].

Le procédé le plus significatif au travers duquel Marsal anoblit sa *Dona Marioun* repose cependant dans la représentation du modèle elle-même. Le peintre ne cherche pas à cacher l'âge avancé de son personnage, et, se trouvant être particulièrement averti dans l'exercice, il ne manque pas de détailler les froncements sinueux de la peau de son modèle. De la même manière, il ne dissimule pas l'épaisseur de ses doigts, comme il ne cache pas l'arthrose qui rongent ceux de sa *Debassaire* (Fig.274). En dépit de cette représentation sans concession, Marsal donne une attitude délicate à la prise de ces mains sur les objets qu'elles manipulent. La délicatesse de ces mouvements offre une impression de grâce dans le geste qu'elles opèrent et laisse ainsi discerner, sous leur apparence rude, une douceur d'attitude. En outre, cette douceur ne manque pas de faire écho à celle qui se peint sur le visage de la *Dona Marioun*. L'expression du visage de la vieille dame est un point primordial de la lecture de l'œuvre. Si Marsal ne cache pas la réalité du passage du temps sur la physionomie de la vieille femme, il prend soin de ne pas la durcir par ses procédés. La vieillesse de la *Dona Marioun* n'est pas celle, sèche et décharnée de la *Sainte Marie l'égyptienne* de Ribéra (Fig.275). Elle n'est pas non plus la dégénérescence

[1571] Rappelons l'importance de cette notion dans le contexte hygiéniste de la Troisième République, HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République (1871-1914)*, *op. cit.*, p.265.

d'une *Monomane de l'envie* de Théodore Géricault (Fig.276), à laquelle Marsal semble pourtant emprunter sa palette. Sur les minces lèvres de la *Dona Marioun*, dont la légère dépression laisse comprendre l'incomplétude de la dentition qu'elles recouvrent, se dessine un délicat sourire à la bienveillance rehaussée par l'éclat de son regard arrondi. Marsal travaille avec soin cette expression, agrémentant, par ailleurs, la fraîcheur du teint de son modèle en rosissant ses pommettes. L'individualisation de la *Dona Marioun* tient ici essentiellement au talent et la maîtrise que possède Marsal de son art. Ainsi, cette œuvre joue de contraste. L'artiste essaie ici de communiquer l'affection qu'il porte à la vertu morale de dame Marioun, en transmettant la douceur de l'intériorité de son modèle, par cette expressivité dignifiée. La simplicité de l'habit joue un rôle en ce sens. Dans cette œuvre, tout est terne, excepté l'éclat de la douceur et de la bienveillance qui se lit dans l'expression du modèle.

Il est une autre qualité morale que Marsal arrive à vanter dans cette œuvre, et qui se retrouve presque à l'identique dans *La Debassaire*. Cette qualité est exprimée au travers de l'apparition de l'ouvrage de tricot reposant sur la tablette à l'arrière de la *Dona Marioun* ou encombrant les mains de *La Debassaire.* Ici, c'est la qualité laborieuse des deux modèles de Marsal qui est mise en avant. Or, dans une société régie par des instances bourgeoises qui entendent à se différencier de la classe de la noblesse, dont l'oisiveté est désormais perçue comme un vice, la valeur travail devient une vertu morale qui contribue indéniablement à flatter le sujet de l'artiste[1572]. A ce titre, la mise en avant de cette valeur est d'ailleurs présente tout au long des pages de *Dins las Carrièiras dau Clapàs*. Dans cette œuvre, ce que proposent la majorité des chapitres, ce sont des portraits de travailleurs. Souvent, la notion de travail est tellement importante, qu'elle prend le pas sur l'identité même des personnages, qui n'y sont décrits qu'au travers de leur profession[1573]. Ainsi, Marsal présente un peuple montpelliérain qui vit en accord avec les valeurs bourgeoises nouvellement promues par la société et arrive, par ce fait, à élever la dignité du type montpelliérain depuis cette perspective[1574].

Cependant, si le peintre s'attache à proposer un peuple qui, dans son ensemble, répond aux attentes que la société entretient à son égard, Marsal nous présente également des types qui en sont marginaux. C'est le cas de ses *Nescis* qui répondent toujours à une certaine forme d'intégration à la société par le biais de leur labeur, mais c'est aussi le cas de ses *Ibrougnas*. Dans ce dernier chapitre, Marsal fait donc sciemment le choix de présenter, parmi un ouvrage

[1572] HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République (1871-1914)*, *op. cit.*, p.311.
[1573] Nous avons pu étudier cette notion lors de notre précédente étude, SIBIOUDE Blandine, Edouard Marsal (1845-1929), *Les rues de Montpellier*, *op. cit.*, p. 45-47.
[1574] Observons ici, combien cette valeur de travail semble également trouver un accord avec celles du foyer Marsal, dans la mesure où Suzanne propose une composition de sa plume, qu'elle intitule *Ode au travail*, en 1908.

qui doit établir le phénotype de la population montpelliéraine, ces figures dont les travers font d'eux des marginaux. Néanmoins, si Marsal se propose de représenter des personnages dont la condition sociale ne s'accorde pas avec les attentes de la société, l'auteur prend soin de les détacher de la période contemporaine. En effet, le début du chapitre laisse entendre le fait que les personnalités dont il est questions ici ne sont pas contemporaine de l'écriture du texte, et que les ivrognes, à l'heure où la France doit faire face à une épidémie d'alcoolisme[1575], ont disparus de la ville de Montpellier[1576].

La présentation que l'auteur fait de ces personnages se montre, comme à l'habitude, pleine de bienveillance. Ici, Marsal fait le choix de présenter les facéties et les mots d'esprit des ivrognes montpelliérains, ne manquant pas de leur adjoindre une part de grotesque. Si la posture qu'adopte Marsal est celle d'un auteur bienveillant, participant avec mesure à la stigmatisation de l'objet de son étude, cette posture peut parfois apparaître comme empreinte d'une certaine forme de naïveté, volontaire ou non. En effet, même dissimulées derrière un bon mot, la réalité de la dureté de la vie de ces personnages n'arrive pas à disparaître de l'œuvre[1577]. Au-delà du champ littéraire, la vision enjouée de Marsal se fait également sentir dans ses modalités de représentations picturales. En effet, le caractère facétieux d'un Bésiès sort ici du texte, pour être retranscrit dans l'illustration qui le présente titubant, affublé d'un parapluie troué (Fig.277). La légèreté se retrouve moins dans la représentation de Varin (Fig.278), mais le personnage y voit sa stature dignifiée par la raideur que lui attribue Marsal et qui lui donne de faux airs du *Buveur d'absinthe* de Manet (Fig.279). Manet reprend de manière explicite la thématique de l'ébriété dans une composition telle que *La Prune* (Fig.280), permettant ainsi à celle-ci d'intégrer le champ culturel. Ce que démontre en essence la proposition de Manet, c'est le fait que la question de l'alcoolisme ne se limite pas à la ville de Montpellier. Cette problématique est nationale et devient un véritable phénomène sociétal au XIXème, qui ne manque d'ailleurs pas d'alarmer les autorités sanitaires[1578]. Une nouvelle fois, Marsal prend à sa charge de traiter un type de premier abord national, et auquel il associe des attributs lui permettant de gagner en

[1575] BERNARD Henri, « Alcoolisme et antialcoolisme en France au XIXe siècle », *Histoire, économie et société*, 1984, Vol.4, p. 609-628.
[1576] « –I'a long-tems, benit siè Diéu! Que vesèn pas pus d'aqueles ibrougnas qu'éroun la risèia dau mounde. (…) –Aves ben resoun, mameta (…). », « –Il y a longtemps, bénit soit Dieu ! que l'on ne voit plus ces ivrognes qui étaient la risée du monde. (…) –Vous avez bien raison mamette (…). », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.19.
[1577] Citons, pour exemple la réponse facétieuse de l'ivrogne Besiès, sans domicile, lorsqu'il est interpellé pour donner son adresse : « –Diga, Besiès, ié fasièn, ounte rèstes ?/ –A l'Esplanada, respoundiè, cinquième aubre à gauche. », « –Dis Besiès, lui disait-on, où tu habite ?/ –A l'Esplanade, répondait-il, cinquième arbre à gauche. », *Ibid.*, p.25.
[1578] BERNARD Henri, « Alcoolisme et antialcoolisme en France au XIXe siècle », *Histoire, économie et société*, *op. cit.*, p. 609-628.

couleur locale. Dans le cas de Varin, les attributs adjoints sont le dessin en arrière-plan de la tour de la babotte, mais aussi le vin qui remplace l'absinthe dans son verre. De même, Marsal emprunte une nouvelle fois le langage pictural d'une œuvre conservée au musée Fabre, ici les *Muletiers à l'Auberge*, de Karel Dujardin (Fig.281), pour traiter la manière avec laquelle l'ivrogne soulève son verre.

Dans cette manière optimiste et légère d'appréhender la vie et ses revers s'observe un accord avec un autre élément du récit montpelliérain : la gaieté d'esprit. Cependant, cette orientation narrative l'éloigne, de fait, des préceptes soutenus par les mouvement Réaliste et Naturaliste, qui entendent opérer une présentation dépouillée de tout sentimentalisme de la société et qui en offrent donc une vision dont les retors s'illustrent de manière plus pessimistes et plus facilement basés sur une hiérarchie des rapports entre les individus[1579]. Cette notion de hiérarchie est largement invisibilisée par la proposition de Marsal. La facilité de vie qui transparaît dans l'ouvrage, portée par l'optimisme rieur de toutes ces figures, trouve un accord avec les stéréotypes qui sont attribués aux populations méridionales et dont nous avons traité plus haut. L'ouvrage *Dins las Carrièiras dau Clapàs* inscrit donc sa mission de définition des types montpelliérains dans un cadre relativement conventionnel, qui est celui de l'obsession scientiste du XIXème siècle, mais qui se donne néanmoins la liberté d'une certaine fantaisie. Si une telle démarche trouve une telle résonance à l'échelle locale, c'est que la disparition des personnalités que recense Marsal dans son ouvrage inquiète déjà dans la chronique locale[1580].

Cette fantaisie reste cependant elle aussi conventionnelle, puisque encadrée par le contexte culturel qui l'environne. Ce qui définit ce contexte culturel est avant tout le cadre de la propagande félibre, dans lequel s'inscrit la genèse de l'ouvrage, puisqu'originellement publié dans les colonnes de la *Campana de Magalouna*. En ce sens, *Dins las Carrièiras dau Clapàs* partage des similitudes avec les autres *opus* de littérature félibre, parmi lesquelles une culture certaine de l'anecdote. En ce sens, l'auteur propose d'intégrer à la représentation du quotidien, une part du vocabulaire vernaculaire félibre. Cette volonté s'exprime tant au travers de comparaison de situation quotidienne avec les cours d'amour[1581], ou encore l'intégration de

[1579] BERRY Romain, CHAMPONNIER Julie, *Les mouvements littéraires, Parcours de l'Humanisme au nouveau roman*, *op. cit.*, p.220-221, RUBIN James, *Courbet*, Phaidon, Paris, 2003, 349p.
[1580] « A ! dans le temps… ! », *La Vie Montpelliéraine*, 26 avril 1908, p.2.
[1581] Marsal compare, pour exemple, les porteuses qui s'alignent dans les rues montpelliéraines à des cours d'amour, « De fes s'atrovoun cinq ou sièis à la rengueta toutas cavilhada en tèsta ; alor fan pensà à-n-una Court d'Amourt qu'aurié rancit sus plaça en atendent lous troubaires que vènoun pas. », « Des fois il s'en trouve cinq ou six alignées, toutes le coussin de port sur la tête ; alors elles font penser à une cour d'amour qui aurait rancit sur place en attendant les troubadours qui ne viennent pas. », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.343.

types[1582] qui, sans se révéler ouvertement félibres, rappellent les figures de troubadours sillonnant les rues du Clapàs et qui se trouvent personnages essentiels d'une narration savamment construite et entretenue par les instances du Félibrige, comme nous allons désormais l'étudier.

2.2. L'épopée félibre :

Cette histoire commence au XIIème siècle, sous les rayons dorés d'un soleil qui assèche les côteaux calcaires des rivages du Nord-Ouest de la méditerranée, dans lesquels s'entrelacent les territoires du Comté de Toulouse et du Royaume d'Aragon. En ce temps, la société du Midi de ce qui devient plus tard le territoire français, vit au milieu d'un foisonnement culturel brillant, porté par le rythme des compositions allègres des poètes troubadours qui égayent les cours de ses seigneurs. Cette culture trouve loisir à se développer grâce à l'égide administrative tolérante ces seigneurs, une tolérance qui mène bientôt à attirer l'attention de Rome. La multiplication sur le territoire d'une nouvelle école chrétienne, dont le dogme théologique se distingue de l'autorité catholique et qui est bientôt observée comme une menace sur son pouvoir, commence à agiter les rapports rendus par ses prévôts. Se prépare alors le climat pour le départ, en 1209, des troupes croisées vers les terres albigeoises. S'ensuivent alors les images de batailles entre des hommes menés par un impitoyable Simon de Montfort, faisant face à la pugnacité du Conte Raymond VI de Toulouse, puis à celle de son successeur et à leurs vassaux[1583], des images de villes assiégées, du sang des populations massacrées qui vient gorger le sol poussiéreux des contrées méridionales, de ralliement du roi de France, et finalement de redditions, qui font basculer la vie idéalisée de ce pays de poésie et de soleil, dans le brasier infernal de la confusion politique et de la violence arbitraire[1584].

Sur les cendres encore fumantes de la croisade contre les albigeois, les anciennes terres du Comte de Toulouse sont rattachées au royaume de France et ce nouveau territoire, où l'on parle une langue qui se distingue tant de celle parlée à la cour royale, trouve dans ce particularisme sa nouvelle désignation de Languedoc. Après les retombées de la croisade, le pays du soleil peine à retrouver le flamboiement de ses années dorées, dans les siècles qui suivent. Des lueurs tentent parfois de rejaillir de cette torpeur, la plus significative s'établissant

[1582] A l'image du chapitre *Lou Pouèta-Panard*, ou d e *L'Auboissaire*.
[1583] ROQUEBERT Michel, *Histoire des Cathares*, Perrin, Paris, 2021, 540p.
[1584] Rappelons ici locution attribuée à Simon de Montfort à la prise de Béziers : « Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens. », *Ibid.*, p.134.

dans la cité toulousaine en 1324, lorsqu'un rassemblement de sept poètes fonde le concours du Gay Savoir, dans le but de raviver la poésie d'Oc. Si cette tentative ne trouve pas grande résonnance en dehors des milieux littéraires, elle connaît cependant une postérité remarquable[1585]. En dépit de cette étincelle, la langue occitane et sa culture sont repoussées, des siècles durant, à l'ombre des chatoiements de la cour de France, incapable de rivaliser avec les beautés de la Renaissance, ou encore le rayonnement solaire d'une figure telle que Louis XIV.

Cette indolence persiste jusqu'à la veille de la Révolution française, qui voit scintiller, çà et là, de nouvelles figures de poètes, s'exprimant et rédigeant en langue d'Oc et qui trouvent un écho certain auprès d'un public désormais enthousiaste. Peu à peu, les feux se rallument et, survenu le tournant du siècle, l'émergence du poète Jasmin[1586] et la grande popularité dont il jouit, viennent apporter une preuve des attentes grandissantes autour de la composition en langue d'Oc. Si ce climat d'intérêt montant pour la langue locale est de plus en plus tangible, il manque néanmoins un éclat qui puisse donner un influx suffisant au mouvement, pour qu'il réussisse à s'enflammer. Cet influx arrive finalement de Provence. Il voit sa naissance dans le scellement solennel d'un pacte entre un groupe de poètes d'Oc qui promettent de dédier leur combat à la défense de leur langue maternelle. Ils sont sept, de nouveau, et entre les allées du parc du château de Font-Ségugne, Albert Roumaille, Paul Giera, Théodore Aubanel, Jean Brunnet, Anselme Matthieu, Alphonse Tavan, et Frédéric Mistral s'unissent en une même voix, pour se placer sous la protection de Sainte-Estelle et de l'étoile à sept branches, annonçant le début de la Renaissance d'Oc[1587]. Nous sommes en 1854, le Félibrige vient de voir le jour, la culture d'Oc se prépare à flamboyer de nouveau.

Le récit que nous exposons ici s'attache à retranscrire la vision romancée de l'histoire de la culture occitane, telle que contée par le discours du Félibrige[1588]. Ce récit proposant à sa genèse un âge d'or et un élément perturbateur venu terrasser la quiétude de ces temps sacrés, n'est pas sans rappeler les récits religieux, et prépare un terrain utile pour implanter l'image d'un héros providentiel venu subvertir les maux causés par l'obscurantisme du passé. L'observation de ce récit nous permet surtout de souligner un acte fondateur dans les relations entre le pouvoir centralisé et le Midi : la croisade contre les albigeois. En ce sens, cet acte fondateur impose un arrière-plan conflictuel ancestral entre un état français centralisé et un Midi

[1585] L'Académie des Jeux Floraux, toujours active à ce jour, a récemment fêté les 700 ans de sa création.
[1586] Jacques Boé.
[1587] JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige (1854-1896), op. cit.,* p.20.
[1588] L'ordre des évènements que nous retraçons dans les paragraphes précédents s'appuient sur l'introduction de l'ouvrage de Gaston Jourdanne, premier historien du Félibrige, et qui établit une chronologie d'évènements qui se retrouvent dans le discours des félibres, comme l'atteste en parallèle l'étude de Philippe Martel, *Ibid.,* p.13-16 ; MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.49-59.

martyr, et dont la richesse culturelle est menacée par cet agresseur. La mise en valeur de cette narration met également en lumière le lien immémorial entre la culture du Midi et sa langue vernaculaire. Cette culture est, dans un premier temps, supportée par les compositions de ses poètes troubadours. Surtout, le récit est là pour rappeler le contexte de la dénomination du territoire Languedocien, et la manière dont la langue de ses habitants est, au moment du rattachement du territoire à la couronne française, un marqueur principal de différenciation et de distinction de ce pays. Ainsi, dans ce discours, le Félibrige tend à faire de la langue un élément central de l'étude de la culture méridionale, s'alignant ainsi avec l'ambition première à la création de l'association étant celle de la mise en valeur de cette langue.

Cette défense de la langue passe par une création prolifique de nouvelles œuvres littéraires, mais elle passe aussi par la réédition de classiques en langue méridionale. Ainsi, pouvons-nous retrouver, parmi les affaires personnelles de Marsal conservées aux Archives Départementales de l'Hérault[1589], des *Fragments d'une traduction de la Bible en Langue Romane*, un ouvrage imprimé à Montpellier en 1883. Si nous observons des occurrences de traduction littérales de grands textes, des propositions plus créatives s'observent également, émanant essentiellement de la part des auteurs félibres. Les livres mentionnées ici sont des ouvrages qui proposent une version adaptée à la culture méridionale de grands écrits de l'humanité. Cette adaptation se réclame comme une pratique du pastiche d'œuvres de référence et n'induit pas une simple traduction transcrivant de manière littérale des textes, mais bien une modification de la narration du texte, parfois même de ses personnages. Cette pratique littéraire ne trouve pas son commencement avec la littérature félibre, puisque l'abbé Favre propose dès le XVIIIème siècle un pastiche de l'*Odyssée*[1590].

Parmi les félibres amateurs de pastiches, Roumieux ne se trouve pas en reste. Le poète propose une version rimée en vers languedociens du *Dépit Amoureux* de Molière, renommé pour l'occasion *La Bisco*[1591]. Le poète compose cependant une autre pièce, plus significative, qui tient également du pastiche d'une grande référence littéraire : *La Jarjaiado*. En effet, dans sa structure s'axant autour de trois parties traitant de l'enfer, du purgatoire et du paradis, *La Jarjaiado* accuse une parenté évidente avec *La Divine Comédie* de Dante Alighieri. Si l'ordre de présentation des différents offices de l'au-delà est inversé dans *La Jarjaiado*, le portefaix

[1589] Fonds Marsal, 316 J.
[1590] FAVRE Jean-Baptiste, *Œuvres Complètes, Languedociennes et françaises*, Tome I, Camille Coulet, Montpellier, 1901, 384p.
[1591] Dezeuze évoque cette œuvre dans ses gaietés montpelliéraines pour parler de la dextérité avec laquelle le poète réussit à manier les vers, DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.174.

tarasconnais débutant son périple au paradis pour échouer en enfer, par rapport à l'œuvre de Dante dans laquelle il débute en enfer pour s'élever vers le paradis, le découpage des deux récits trouve une concordance telle qu'il est impossible d'en négliger la mention. Le préfacier de *La Jarjaiado* n'oublie d'ailleurs pas de préciser le fait que Roumieux reprenne également le trait narratif de son illustre prédécesseur, en faisant apparaître, parmi les personnages peuplant les instances de l'au-delà, quelques-unes de ses connaissances[1592]. Aussi, Roumieux y règle-t-il ses comptes avec un charpentier avec lequel il entretient une querelle juridique, et qu'il envoie parmi les damnés[1593].

Dans un tel contexte, il devient nécessaire de questionner quel impact la version illustrée que réalise Gustave Doré de *La Divine Comédie* à partir de 1860 a pu avoir sur le travail d'illustrateur que Marsal réalise pour *La Jarjaiado*[1594]. Si l'artiste ne propose pas, dans ses illustrations pour *La Jarjaiado*, de citation explicite de Doré, nous pouvons retrouver des références qui supposent une inspiration de l'œuvre du graveur. Dans un premier temps, cette inspiration se retrouve dans l'environnement que propose Marsal, notamment dans la reprise des décors désertiques (Fig.282 et Fig.283), qu'illustre déjà Doré dans son ouvrage (Fig.284 et Fig.285). Nous retrouvons ce rapport, dans l'habillement dont est affublé Jarjaille, le héros de l'histoire. La chemise et le bonnet de nuit du portefaix (Fig.286), rapprochent sa silhouette de celle enveloppée d'un ample drapé du Dante de Doré (Fig.287), couronne de lauriers mise à part. Nous retrouvons également une inspiration de Marsal dans la représentation de certaines des créatures hybrides peuplant l'enfer du poème (Fig.288 et Fig.289). Parmi ces créatures, le diable de Marsal (Fig.290) semble lui-même reprendre le vocabulaire pictural de Doré (Fig.291), même si nous pouvons également observer, dans les traits du visage du malin de Marsal, un héritage des travaux que Eugène Delacroix propose (Fig.292) en illustration du *Faust* de Johann von Goethe[1595]. Cette dernière référence semble également se manifester dans la souplesse du corps que propose Delacroix, et qui s'oppose aux lourds corps noueux, rappelant les peintures des artistes maniéristes, que laisse à voir Doré dans ses compositions. Marsal, lui également, offre la priorité à cette souplesse dans les illustrations de *La Jarjaiado*.

De fait, s'il est vrai que l'œuvre de Roumieux partage plusieurs caractéristiques avec celle de Dante, un point essentiel les discernes : leur tonalité. Là où Dante propose une vision de

[1592] « De même que l'immortel auteur de la *Divine Comédie*, Roumieux a relégué dans le Purgatoire quelques-uns de ses amis et connaissances ; (…) Il pourrait même très-bien se faire que, comme le farouche Alighieri, lui aussi eût cloué au milieu des damnés une bonne pincée de ceux qui lui ont rendu la vie amère (…). », ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.131.
[1593] DEZEUZE François, *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.173.
[1594] ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave Doré*, Hachette, Paris, 1868, 510p.
[1595] GOETHE (von) Johann, *Faust*, C. Motte, Paris, 1828, 210p.

l'au-delà dans laquelle l'auteur prend soin de détailler les différents types de châtiments réservés aux pêcheurs et la hiérarchie céleste qui les surplombe, en essayant de tirer un sentiment contemplatif à son lecteur, Roumieux, lui, s'attache à proposer une histoire sans description prolixe, dont la simplicité de forme et de ton est destinée à provoquer l'amusement du lecteur. Ainsi, la proposition de l'illustrateur doit s'en trouver fondamentalement différente. Si Doré s'affecte à offrir des illustrations qui représentent le grandiose du royaume des cieux et les horreurs des damnations de l'enfer et du purgatoire, le propos de Marsal n'est pas tant de symboliser la pompe céleste ou l'atrocité des corps torturés. Marsal dessine d'ailleurs peu de représentations du Paradis. Les rares illustrations qui en sont faites, tendent plus à banaliser son apparence (Fig.293), plutôt qu'à en proposer un tableau magnifié comme de fait Doré (Fig.294). Les scènes de torture, elles-mêmes, ne trouvent pas la même gravité, égayées notamment par le rire de leur victime, Jarjaille (Fig.295). Jarjaille se différencie ici largement de son homologue dans le fait qu'il ne soit pas un témoin placide des évènements se déroulant à son alentour, mais plutôt un acteur qui goûte activement aux châtiments réservés aux pécheurs. Le portefaix n'incarne pas ici une figure de supériorité, allant ainsi à rebours du positionnement que Dante s'offre à lui-même dans son œuvre. Jarjaille est ici un joyeux pécheur qui essaie, au travers de ses facéties et de sa verve, d'échapper aux peines qui lui sont destinées dans l'au-delà.

De ce fait, pour Marsal, s'impose une réflexion autour de la représentation du rire, car c'est bien ce rire qui se dessine comme protagoniste principal de l'œuvre, s'il est personnifié par Jarjaille. En adjonction aux procédés précédemment cités, Marsal se sert également du registre grotesque, notamment dans la représentation des traits de ses personnages, en particulier de Jarjaille et du diable (Fig.296). Dans cette déformation significative, Marsal semble chercher une influence se situant dans le registre de ce que propose Francisco de Goya dans ses propres travaux d'illustrateur (Fig.297). Cet usage du grotesque ne trouve cependant pas chez Marsal la portée critique que réclament les propositions de Goya. Ici encore, Marsal cherche surtout le rire et la légèreté de propos. Cette légèreté de ton et d'observation est centrale dans la volonté de proposer une œuvre qui se réclame d'une typicité méridionale. Nous avons vu combien la désinvolture pouvait être associée au stéréotype de l'homme du Sud, un stéréotype que les félibres, en particulier les félibres montpelliérains, ne rechignent pas à reprendre à leur compte. Roumieux met un point d'honneur à spécifier le caractère régional de son récit, au travers de l'origine tarasconnaise de son personnage principal[1596], ou en incluant,

[1596] L'auteur le précise dès la première phrase du récit : « Un portefaix de Tarascon, gros mangeur nommé Jarjaille, s'empiffre tellement, un jour de ripaille, qu'il crève d'une indigestion. », ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.137.

parmi les créatures infernales, la tarasque (Fig.298), animal clé du folklore provençal. Cependant, la légèreté de ton reste point central de l'adaptation du récit au public félibre, poussant au premier plan le rire. Ce rire est celui qui dupe le gardien du paradis[1597] et c'est également lui qui vient au bout de la patience du malin et qui le défait finalement[1598]. Ce rire méridional est celui qui rends l'au-delà plus palpable, plus humain que ne l'étaient les tableaux grandioses de Doré. C'est ce rire qui transforme l'impitoyable enfer de Dante, référence de la littérature internationale, en allègre enfer de Roumieux, référence de la littérature félibre.

L'image sert donc ici à supporter le récit, en proposant de retranscrire ce rire en usant de ses propres procédés, le grotesque notamment. Cette science de l'image et la compréhension du rôle de premier plan qu'elle joue se vérifie dans la politique générale du Félibrige. En effet, si les félibres se présentent comme défenseur de la langue en premier lieu, l'association fait un large usage des images, en particulier dans le cadre de son contenu de propagande. Le simple fait que Marsal ait pu accéder au poste de majoral dans les rangs du consistoire, met en évidence la considération que portent les autorités félibres à l'esthétique visuelle associée au mouvement. Marsal, désigné en plusieurs occasions en tant que « peintre du Félibrige », prouve non seulement son zèle, mais aussi l'exactitude de ton de ses travaux. Ces dernières observations trahissent un caractère irrémédiablement méridional dans l'art que propose Marsal, et font de ses illustrations, en conséquence, des références de la littérature félibre. L'institution s'use à proposer un matériel profus de cartes postales, timbres, papier à lettre et autres, visant à diffuser son influence au travers de celle de son imagerie. Cette imagerie officielle se compose de plusieurs symboles, dont certains sont déterminés dès la fondation de l'association.

Le premier de ces symboles est l'étoile à sept branches, le chiffre sept proposant une référence aux sept fondateurs du Félibrige[1599]. Cette étoile se trouve ainsi être l'insigne désigné du Capoulié du Félibrige. Le reste des membres de la société ont également leurs propres attributs qui deviennent de ce fait des symboles visuels du Félibrige. Les mainteneurs portent en insigne la pervenche d'argent. Les mainteneurs distingués pour leurs récits, devenant en conséquence des maîtres du gai savoir, portent à leur boutonnière la cigale d'argent. La cigale

[1597] Dans la première partie du récit, Saint Pierre cède à la demande de Jarjaille d'entrapercevoir, avant sa descente en enfer, le royaume des cieux : « –Pour ton père, qui est si bon et qui me prie soir et matin, je te l'accorde ; mais, vois-tu, camarde, il demeure entendu que tu n'y mettras tout juste que le bout de ton nez. / –Cela suffit. / Alors Saint Pierre entre-bâille la porte doucement (…) / Mais celui-ci, vlan ! tournant le dos, entre à reculons dans le Paradis. », *Ibid.*, p.140.

[1598] « Tu n'es point sensible aux coups ; tu portes sur toi sans doute, bête puante, quelque vertu du Paradis qui conjure les blessures. Tu es un rude grivois, morbleu ! Un damné de ton espèce n'est point fait pour demeurer toujours avec moi… Va-t'en ; retourne parmi les vivants. », *Ibid.*, p.181.

[1599] JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige (1854-1896), op. cit.,* p.20.

est également symbole de distinction des majoraux félibres, seulement celle-ci est en or[1600]. La multiplication de ces symboles se retrouve dans les œuvres que Marsal réalise pour le compte de l'association. Dans une pièce destinée aux félibres parisiens (Fig.299), apparaît l'étoile à sept branches illuminant le centre de la composition, surplombée par une cigale. Cet arrangement s'étend au-dessus d'un brin de pervenche, entrelacé à un rameau d'olivier.

La complexité de cette composition permet cependant d'observer les autres symboles auxquels le Félibrige aime à s'associer. Pour exemple, Marsal ajoute ici une branche d'olivier, symbole de paix et attachée à la figure mythologique du dieu Apollon se trouvant, lui-même, relié à la poésie[1601]. Cependant, l'olivier est également associé à la végétation méditerranéenne. Dans le même registre, Marsal encadre sa composition de deux pieds de vigne symbolisant l'abondance, mais évoquant surtout à nouveau les paysages méridionaux. Un troisième végétal fait office de symbole sur cette composition, le tournesol. Un phylactère vient s'enrouler autour de son pied et préciser la portée symbolique de cette plante. La caractéristique de la fleur du tournesol à suivre au cours de la journée la direction des rayons du soleil qui y est mise en avant[1602], vient soutenir le fait que la plante soit ici plutôt présente pour son lien avec le soleil méridional, que pour sa qualité symbolique propre. Le soleil est un autre symbole se retrouvant avec régularité dans le caractère vernaculaire félibre. Marsal fait d'ailleurs figurer ses rayons éclatants sur le haut de la composition. La présence du soleil ramène au climat du Sud, à la chaleur et la luminosité méridionales. La cigale, elle-même, propose également un lien au soleil, mis en avant par Marsal au moyen d'un nouveau phylactère[1603]. Les félibres, en particulier les félibres associés à la cigale selon la hiérarchie interne, apparaissent donc comme des émules des manières de l'insecte, inspirés comme elle dans leurs chants par le soleil[1604].

L'accumulation des symboles, qui passe aussi par la reprise à leur compte de symboliques associées au monde de la poésie ou à une imagerie méridionale, permet au Félibrige de facilement imposer sa présence au moyen d'indices visuels et de manière multiple. Si sur la dernière composition analysée, s'observe une surabondance de symbolique félibre, dans certaines compositions l'influence félibre peut se retrouver suggérée par l'usage d'indices plus discrets. Une occurrence s'illustre dans le frontispice pour *La Jarjaiado* (Fig.300), qui ne laisse apparaître aucune symbolique félibre, en dehors de la discrète étoile à sept branches qui

[1600] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.90.
[1601] Lui-même étant associé à la poésie.
[1602] « Me vire vers lou soulèu », « Je me tourne vers le soleil ».
[1603] « Lou soulèu me fai canta », « Le soleil me fait chanter ».
[1604] Nous pouvons observer dans cette rhétorique, comment les félibres reprennent à leur compte l'idée d'un climat qui influe sur les populations qui y sont exposées, suivant un discours dérivé de la théorie des climats, que nous avons évoquée en partie précédente.

chapeaute l'illustration. C'est un procédé dont l'artiste avait déjà usé à l'occasion de la réalisation de son frontispice pour le journal *La Vie Montpelliéraine.* Marsal use également des fleurs de pervenche pour décorer les abords de la marque d'imprimeur qu'il réalise pour la maison Hamelin frères (Fig.301), suggérant ainsi les liens entretenus entre l'entreprise et le Félibrige. Cet usage identitaire dans la reprise de la symbolique félibre apparaît également dans l'icône que Marsal réalise pour son propre compte et qu'il fait apparaître sur sa carte de visite (Fig.302). Sur cette image, Marsal dessine le brin de pervenche en regard d'un miroir à main, qui en dédouble la présence en le reflétant[1605]. L'artiste conserve cette marque tout au long de sa carrière. Même après sa promotion au titre de Majoral, il ne remplace pas le brin de pervenche pour la cigale[1606]. Ce dernier fait démontre la conscience que le peintre entretient au sujet de la force que recèle l'identité visuelle d'une entité, c'est à cette problématique que se propose de répondre la multiplication des symboles dont usent les félibres. En effet, si l'imagerie félibre prend une telle dimension dans le contexte de son développement, c'est qu'elle contribue à nourrir cette identité visuelle et à tracer les contours de son folklore. Ainsi, elle lui permet permettant à la fois de s'associer à la culture méridionale dans son ensemble, mais aussi de s'en démarquer.

En dehors des éléments symboliques matériels, les félibres tiennent également à associer leur mouvement intellectuel avec un visage humain et ce, depuis sa naissance. Le patronage de Sainte Estelle est défini par les créateurs du Félibrige dès ses débuts, alors qu'aucune figure de poète ne se démarque encore[1607]. C'est ce patronage qui fixe les dates de tenue de la grande réunion annuelle du Consistoire félibre, et reprend donc la nomination de Santo Estello. Non seulement Sainte Estelle permet une personnification du Félibrige, mais elle permet également d'ériger une figure idéalisée de la féminité, à laquelle les poètes de l'association peuvent dédier leurs œuvres. Si cette dernière notion est particulièrement importante dans le contexte d'une étude sur les créations félibres, c'est parce que ces derniers se réclament en partie comme des héritiers d'une tradition troubadour. Or, la tradition troubadour inclue la notion d'amour courtois qui place une figure féminine en réceptacle des attentions poétiques et autres

[1605] L'*ex-libris* que se compose Marsal représente pareillement le brin de pervenche reflété par le miroir de main, mais le peintre y ajoute l'étoile à sept branches surplombant le reste de la composition.
[1606] Le peintre prend néanmoins soin d'ajouter son nouveau statut de manière écrite, en ajoutant la mention : « Felibre Majourau » à la suite de son autographe.
[1607] Le jour de fondation du Félibrige, se trouve être celui de la Sainte Estelle, et détermine ainsi son patronage, comme l'explique Gaston Jourdanne dans son *Histoire du Félibrige*. L'auteur précise le fait que ce patronage ait déterminé l'usage de la symbolique de l'étoile, les fondateurs du Félibriges choisissant alors de lire dans ce prénom une étymologie, aujourd'hui contestée, latine commune avec le mot « étoile », JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige (1854-1896), op. cit.,* p.22.

inspirations lyriques des auteurs[1608]. Dans ce contexte c'est vers une nature féminine que doivent s'orienter les embardées félibres. Cette notion se traduit également au travers de l'élection d'une reine du Félibrige, à l'occasion des Jeux floraux organisés par l'association[1609].

La tenue de ces Jeux nous permet ici d'évoquer un nouveau point central du folklore félibre, celui des grandes assemblées. C'est d'ailleurs un point auquel Marsal participe à la fois en tant qu'organisateur régulier, mais également en tant qu'illustrateur. Tous ces rassemblements, concours ou banquets, ces moments de convivialité, donnés au nom de l'appartenance félibre et dont les proportions peuvent grandement varier, se trouvent regroupés sous le vocable de « félibrée », et prennent une place prépondérante dans l'histoire du Félibrige. D'une part, servent des intérêts internes à la structure du Félibrige, contribuant à resserrer les liens entre les différents membres, à créer un climat d'émulation. De ce fait, ils offrent à Marsal la possibilité d'élargir son réseau personnel, avec les noms des sympathisant à la cause[1610]. Les rassemblements permettent aussi aux membres les plus zélés de se faire remarquer. D'autre part, ces foules, amenées par les plus ambitieuses festivités félibres, parviennent à attirer l'attention des profanes. Dans cette optique, les grandes festivités s'imposent comme un vecteur puissant du message félibre[1611]. La profusion de participants, comme celle des organisateurs de différents types de félibrées, peut cependant contribuer à créer une certaine confusion sur la nature de ces rassemblements. A ce titre, dans le cadre des célébrations félibres, apparaît une forme de distinction. Celle-ci différencie d'une part les individus participant à ces rassemblements, par le moyen notamment du port des insignes mentionnés plus haut. Marsal profite de cette distinction, à partir de sa nomination au titre de majoral. Cependant, ses rôles administratifs au sein du groupe montpelliérain, ainsi que les succès de ses illustrations, contribuent auparavant à élever son nom au-dessus de la foule. Cette distinction s'applique également au niveau d'importance que peuvent revêtir ces célébrations.

Cette importance se trouve traduite par une forme de ritualisation dans les rassemblements les plus solennels. Cette dernière est notamment matérialisée par un autre des symboles clé du Félibrige et de son histoire : la Coupo Santo (Fig.303) [1612]. L'aspect qu'il ne

[1608] ZINK Michel, *Les troubadours, Une histoire poétique*, Perrin, Paris, 2017.
[1609] En effet, tous les sept ans, à l'occasion de la tenue du concours le plus prestigieux reconnu et organisé par les instances félibres, les Jeux floraux, est également prévue la nomination d'une reine du Félibrige, dont le règne doit s'étendre jusqu'à la prochaine édition des Jeux Cette position, hautement décorative, est décernée à la nouvelle reine par le lauréat du concours. Par ailleurs, la reprise du thème des Jeux floraux induit une volonté de s'inscrire dans une tradition médiévale à nouveau, ici héritée de l'académie toulousaine, MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.106, 141.
[1610] Rappelons ici que l'aire d'influence du Félibrige s'étend jusqu'à Paris.
[1611] *Ibid.*, p.141.
[1612] La Coupo Santo est un artéfact, offert en 1867 par un groupe de régionalistes catalans, aux félibres. En ce sens, la coupe s'impose comme témoin de la solidarité entre les félibres et les catalans. Cependant, la coupe acquiert

faut pas négliger dans le processus de sanctification de cet objet par les félibres, c'est l'impact qu'ont pu avoir les vers de Mistral dans ce contexte. Si l'adoubement poétique peut revendiquer un tel effet, c'est avant tout en raison de l'importance de la figure du poète au sein de l'association. En effet, parmi les fondateurs du Félibrige, Mistral se démarque par l'influence qu'il acquiert au fil des années. Cette influence grandit en raison des succès littéraires qui auréolent le poète, parmi lesquels le plus retentissant reste *Mirèio*, publié pour la première fois en 1859[1613]. La fortune de Mirèio couvre Mistral d'honneurs, tant régionaux que nationaux. Elle contribue à l'ériger au rang d'idole et à nourrir un culte autour de sa personnalité, un culte qui perdure jusqu'après sa disparition[1614]. Marsal s'enorgueillit d'ailleurs des relations amicales qu'il entretient avec une si proéminente figure du mouvement[1615]. De ce fait, le poète devient en lui-même le visage de la revendication félibre, le folklore mistralien se trouvant associé à la symbolique félibre dans son ensemble. Il nous faut distinguer le caractère double de la symbolique mistralienne, qui inclut, non seulement le poète, mais aussi les éléments apparaissant dans ses œuvres.

Dans sa composition du dessin du timbre commémoratif du cinquantenaire de la création du Félibrige (Fig.304), Marsal s'ingénie à retranscrire l'identité visuelle de la Société avec autant d'acuité que possible. Toute la symbolique majeure du Félibrige y est présentée : la cigale apparaît dans les écoinçons du haut de l'espace pictural, tout comme la *Coupo Santo*, les branches de pervenche mêlées à l'olivier, l'étoile à sept branches, et Mistral au centre. Si, dans cette composition célébrant la fondation du Félibrige par sept poètes provençaux, les noms de ces sept apparaissent dans le phylactère qui encercle le visage de Mistral, seul ce dernier voit son portrait figurer sur la composition. Un tel matériel de propagande, montre avec évidence le rôle de premier plan qu'occupe Mistral dans la symbolique félibréenne, en particulier en cette année 1904 qui voit le poète se trouver couronné d'un prix Nobel pour son Œuvre.

---

vite une dimension plus large, dans la mesure où elle inspire à Mistral sa *Chanson de la Coupe*, composée, toujours en connivence avec la symbolique canonique, de sept couplets. La portée fonctionnelle de l'objet, associée au chant qui lui est dédié, contribue à en faire un objet intégré à la codification d'un rituel félibre. En effet, la Coupo Santo est l'objet central du rituel de clôture des célébrations de la Sainte Estelle. A l'issue du banquet, le Capoulié qui préside l'assemblé et à qui revient la charge de conserver la coupe le reste de l'année, la lève, en chantant les vers de Mistral. La coupe circule ensuite dans l'assemblée, permettant à ses différents membres de porter une brinde, après y avoir trempé ses lèvres. Celle-ci s'impose ainsi comme l'un des symboles visuels récurrents de l'iconographie félibre, Marsal n'oublie d'ailleurs pas de la faire figurer dans la composition destinée aux félibres parisiens, que nous avons précédemment mentionnée, JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige (1854-1896), op. cit.*, p.62.

[1613] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.177.

[1614] *Ibid.*, p.625.

[1615] ELOY-VINCENT, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p192.

Par ailleurs, cinq années plus tard, la pompe festive du Félibrige est entièrement dirigée vers la personnalité de Mistral, puisque l'association organise alors le cinquantenaire de la première publication de *Mirèio*. A cette occasion, le talent de Marsal est de nouveau mis à contribution pour la création du matériel de propagande. Le peintre propose alors une composition destinée à orner une carte postale (Fig.305) célébrant l'œuvre du poète de Maillane. La proposition finale de cette carte postale présente deux portraits de Mistral mis en regard, et au milieu desquels est intégré une saynète entre deux protagonistes de son œuvre. Le premier de ces portraits est dû à la main de l'artiste Jean-Joseph Bonaventure Laurens (1801-1890), et présente Mistral dans sa jeunesse, à 22 ans, âge auquel il aurait commencé l'entreprise de l'écriture de *Mirèio*[1616]. L'autre portrait est réalisé par Marsal, et est contemporain à la production de la carte postale[1617]. Marsal s'attache dans sa réalisation à proposer le même profil que Laurens afin que le spectateur puisse observer, par comparaison, tous les effets du passage du temps sur la physionomie du poète. Le caractère de cette mise en regard et la nécessité de une vision correcte des effets de la vieillesse sur le visage du poète, fait d'un peintre aussi expérimenté et reconnu en la matière que Marsal, un référant de choix.

Au-delà des similitudes et différences physionomiques, le peintre exprime aussi des différences de statut, notamment en faisant figurer la rosette d'officier de la légion d'honneur au revers de la veste de son modèle. Par ailleurs, Marsal présente une différence de caractère, au travers de l'expression songeuse et pensive du poète qui s'oppose à celle déterminée et téméraire qui se peint sur les traits du jeune Mistral. Au centre de ces deux portraits, encadré de deux rameaux de pervenches, est insérée une scène de badinage entre Mireille et Vincent, les deux personnages principaux de l'œuvre de Mistral[1618]. L'insertion de cette pièce de fiction au centre des deux portraits du poète, semble démontrer une forme d'intemporalité de l'œuvre de Mistral. Quand le temps affecte la maturité et la physionomie du poète, il n'érode en rien la fraîcheur et l'innocence de Mireille et de son fringant ami. L'œuvre, ici, trouve sa place comme une entité immortelle et inaltérable qui garde son intégrité et sa pertinence, sans se laisser emporter par le passage du temps. Marsal reprend les motifs qu'il réalise pour cinquantenaire de *Mirèio* en peinture. Le portrait de Mistral (Fig.306), dont nous avons pu identifier au moins deux versions toujours existantes, et la scène de marivaudage entre Mireille et Vincent (Fig.307), trouvent sur le marché leurs versions individuelles peintes. A la manière de ce qu'il

[1616] Si l'on en croit la mention qui figure au bas de la reproduction du portrait : « Quand avieu 22 an que coumenciairan Mirèio/ F. Mistral », « Quand j'avais 22 ans et que je commençais Mireille/ F. Mistral ».
[1617] Toujours selon la mention affichée au bas du portrait : « F. Mistral en 1909 ».
[1618] Ici, l'inscription accompagnant la scène nous donne des renseignements sur le moment exact que représente Marsal, en précisant qu'il s'agit d'une scène se trouvant le deuxième chant de l'œuvre de Mistral.

avait pu réaliser dans le cadre de la publication de *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, Marsal semble profiter du succès de l'édition de la carte postale, pour proposer au marché des versions peintes de ces effigies.

Le cinquantenaire de *Mirèio* rappelle donc l'importance de l'image des poètes éminents du mouvement dans la cimentation de l'influence qu'ambitionne avoir le Félibrige sur le monde de la culture. Marsal ne manque d'ailleurs pas d'explorer cette idée, au travers de propositions qui emploient un vocabulaire pictural largement différent du vocabulaire symbolique jusqu'alors observé. En 1885, 19 ans avant la composition de son timbre de Font-Ségugne, Marsal réalise déjà une œuvre célébrant la fondation de Félibrige. Ce dessin, intitulé *La Fondation du Félibrige provençal* (Fig.308), se propose d'élargir le vocabulaire pictural du Félibrige, en empruntant ici au genre historique. Ainsi, Marsal dessine la réunion des sept poètes et fondateurs, groupés dans le parc de Font-Ségugne. L'artiste représente ici ce moment historique en réimaginant une scène emplie de simplicité. La majorité des personnages adoptent des postures naturelles, mais il parvient à retranscrire l'aspect solennel de l'instant au travers du geste hiératique de Mistral. Une nouvelle fois, Mistral est mis au centre de cette histoire de l'épopée félibre, c'est à lui que Marsal donne la parole dans sa composition, c'est vers lui que se tourne l'attention des personnages. En dépit de la teneur réaliste de cette mise en scène, Marsal conserve une part d'idéalisation. L'artiste propose, à l'arrière-plan, une allégorie de Sainte Estelle, surplombant une Mireille qui semble déjà murmurer à l'oreille de son créateur, ainsi qu'une guirlande de jeunes femmes en costume d'arlésienne[1619], arrivant depuis les cieux pour rejoindre le groupe de Font-Ségugne. Marsal allégorise ainsi l'inspiration des poètes provençaux, venue à eux à la faveur de cette union solennelle et le sentiment d'émulation qu'elle crée grâce à ce mouvement nouveau qui lance bientôt la Renaissance d'Oc.

Cependant, les sept félibres originaux, aussi géniaux puissent-ils être, ne s'en trouvent pas moins mortels. C'est à la veille de la première guerre mondiale, le 25 mars 1914, que le Félibrige doit déplorer la perte de son membre le plus influent. La disparition de Mistral cause une vague d'émotion nationale[1620], dans un contexte où le Félibrige compte une croissance toujours effective de ses membres[1621] et une production littéraire qui, si elle connaît quelques changements, reste relativement stable[1622]. A cette occasion, Marsal se propose de nouveau de

[1619] Le costume d'arlésienne est un autre élément clé du folklore félibre, MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.106.
[1620] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.609.
[1621] *Ibid.*, p.101.
[1622] Philippe Martel décrit un glissement des textes des auteurs depuis la pratique de la publication indépendante, vers la publication dans les almanachs collectifs, *Ibid.*., p.546.

nourrir l'imagerie félibre, en réalisant son *Apothéose de Frédéric Mistral* (Fig.309). Le thème des apothéoses d'artistes est un thème récurrent de la peinture d'histoire. Le XIXème voit l'exemple de l'apothéose d'Homère, réalisée par Ingres (Fig.310), influencer les représentations de peintres populaires des générations suivantes tels que Picou, pour son *Apothéose de Molière*, ou encore pour son *Apothéose de Mozart*. Le peintre Haut-Garonnais Jean-Paul Laurens, propose également, pour le décor du théâtre municipal de la ville de Castres, un *Hommage à Beethoven* (Fig.311) qui figure l'éminent compositeur s'élevant sur un trône, se rapprochant du royaume des cieux, porté par un mouvement ascensionnel formé des allégories de ses œuvres, qui dans cette narration assument un discours apothéotique.

Dans son œuvre, Marsal prend le parti de se rapprocher de ces modes de représentations, dans sa volonté de montrer une personnification des œuvres de son sujet. Ainsi, le poète reçoit-il la couronne de laurier de la main de Mireille, derrière laquelle se trouve Vincent, tous deux personnages principaux de *Mirèio*. Derrière le couple, se profile le tambour d'Arcole, battant la charge sur son instrument et à l'avant, nous retrouvons la Reine Jeanne, jetant aux pieds de Mistral des fleurs de pervenches et de genêts. Ces deux personnages sont tirés de poèmes éponymes. A la gauche de la composition, nous retrouvons le couple de Nerte, en habit de religieuse, et Rodrigue, combattant le démon avec la croix de son épée, tous deux représentant le poème *Nerto*. Derrière eux, se trouve la fée Estérelle, la taille pressée par le jeune pêcheur Calendal, personnages ici tirés de l'œuvre *Calendau*. Enfin, les deux personnages de l'Auglore et du Prince d'Orange, emportés au bas de la composition par les eaux du Rhôme, viennent personnifier *Lou Pouèmo dòu Rose*[1623]. Notons également, la seule œuvre que Marsal fasse figurer ici sans la personnifier, et qui est suggérée par le rameau d'olivier au premier plan de l'œuvre, *Lis Olivados*[1624], dernière œuvre de Mistral[1625].

La Provence, terre adorée et chantée par le poète tout au long de son existence, se présente à l'arrière de Mistral, personnifiée au travers de la figure de la Coumtesso tendant un rameau d'or à ce dernier Cette figure est cette dont se sert le poète, à cette même fin de personnification, dans ses propres œuvres. Le Félibrige aussi est représenté au travers de ses symboles : les fleurs de pervenches tombant des mains de la reine Jeanne, l'étoile à sept branches au zénith de la composition, et la Coupo Santo, dans son alignement, au bas, créant ainsi un axe vertical au centre de l'œuvre. Le Félibrige est également évoqué au travers des travaux qui lui sont associés. Dans le bas droit de la composition, se retrouve en l'allégorie masculine, une

[1623] *Le Poème du Rhône.*
[1624] *Les Oliviers.*
[1625] *Ibid.*, p.609.

représentation du *Trésor dau Félibrige*[1626], dictionnaire franco-provençal dont la rédaction résulte d'une entreprise félibre visant à établir des règles de graphie stricte. Enfin, le piédestal supportant cette allégorie représente le Muséon Arlaten, musée ethnographique de la ville d'Arles ouvert à l'initiative de Mistral et avec les fonds reçus de son prix Nobel[1627].

Marsal ne perd néanmoins pas le sujet principal de l'œuvre au milieu de la multiplicité de sa narration. Mistral se trouve au centre de la composition et au centre de toutes les attentions. La convergence des gestes et des regards, exception faite de Rodrigues et du tambour, vers la figure du poète, contribue à sa mise en valeur et sa différenciation parmi les autres personnages. Marsal fait le choix de le représenter en plein moment de réflexion créatrice, un carnet dans une main, une plume dans l'autre, le regard porté vers le lointain. L'interruption du poète, songeant aux prochains vers de son récit, questionnant son inspiration, est un thème que Marsal explore à plusieurs reprises dans sa carrière. Il s'observe tout d'abord, dans sa représentation de Castelnau, dans l'illustration que le peintre réalise pour son ouvrage (Fig.312). C'est aussi un thème qu'il transpose, pour son propre compte, à la réflexion du peintre, comme nous pouvons le voir toujours pour une illustration du livre de Castelnau, proposant, cette fois-ci, un autoportrait de Marsal (Fig.313).

Cependant, dans l'*Apothéose de Mistral*, le peintre s'attache à donner une posture hiératique, qu'il n'offre pas aux représentations précédemment citées. En effet, l'artiste ôte toute influence du Réalisme dans sa composition. Toutes les composantes du tableau sont le résultat d'une idée. Nous retrouvons cette forme d'idéalisation jusque dans les costumes des personnages, qui n'imposent une distinction sociale que pour clarifier l'identité du personnage représenté. La reine Jeanne, ainsi, est tout autant dignifiée que le pêcheur Calendal, la somptuosité de ses atours se trouvant contrebalancée par sa posture agenouillée. Seule la figure de Mistral s'élève en haut de cette hiérarchie et de cette vision chatoyante et idéalisée de la vie méridionale, qui s'accorde avec la tonalité des œuvres du poète. L'idée de mort pourtant centrale ici, est suggérée au travers d'un symbole écartant le sentiment de morbide qui pourrait y être associé. En effet, dans le médaillon qui souligne la Coupo Santo, Marsal inclut une saynète représentant une cigale morte, un crépuscule s'étendant en arrière-plan, signalant ainsi la fin de l'existence du chantre provençal.

Si Marsal s'inscrit dans une forme de tradition de l'apothéose d'artiste en usant du procédé de personnification des œuvres, il s'en détache également fortement, au travers de la structure de son œuvre. L'artiste ne reprend pas ici la structure stricte et géométrique d'Ingres,

[1626] *Le Trésor du Félibrige*.
[1627] *Ibid.*, p.483.

ni le fougueux mouvement ascensionnel de Laurens. Il propose ici une structure en croix, qui aide à insuffler le sentiment de convergence vers la figure de Mistral. En dépit de l'accumulation de notions, Marsal parvient néanmoins à composer une œuvre structurée, permettant une lecture fluide au spectateur. Ainsi, il arrive à livrer dans son œuvre une vision abondante, bien que non exhaustive, des travaux, non seulement littéraires, mais aussi associatifs de Mistral. L'artiste arrive à évoquer l'amour pour le pays natal et les succès qui ont fait de la carrière du célèbre félibre ce qu'elle est. Marsal parvient également à retranscrire la jovialité qui est associée aux œuvres du poète, notamment au moyen d'une palette de couleurs claire et élargie. Il arrive aussi à traduire leur dimension épique, au travers notamment de l'attitude du personnage de Rodrigue.

Une telle palette met en avant le bleu du ciel, illuminé de son astre zénithal, alors que Mistral est en train de le rejoindre. Cette dernière notion ne manque pas de souligner l'aspect religieux qui se dégage de l'œuvre ici. Le caractère religieux est intrinsèquement lié à la notion d'apothéose. Cependant ici, Marsal arrive à ramener son œuvre plus spécifiquement dans le giron de la religion chrétienne. D'une part, cet aspect peut s'entendre au travers de symboles, comme ceux que présente le couple de Nerte et Rodrigue, mais il peut également être analysé au regard de l'emprunt que Marsal fait ici à la peinture religieuse. En effet, il est possible d'observer, dans la mise en scène du banc de nuages portant le sujet et signifiant son accession aux cieux, une référence à l'iconographie de l'art chrétien. Un exemple de cette notion se retrouve dans les scènes d'assomption de la Sainte Vierge, dès la Renaissance italienne (Fig.314).

L*'Apothéose de Mistral* n'est pas la première apothéose de maître félibre que propose Marsal au cours de sa carrière. En effet, dès 1885, le peintre répond à l'appel d'un concours lancé par les félibres de la ville de Sceaux et propose en accord avec le thème imposé le dessin d'une *Apothéose de Théodore Aubanel* (Fig.315), l'un des sept primatiés, récemment disparut[1628]. Cette composition, notamment au travers de la posture assise du poète, des lignes pyramidales très marquées, comme du génie ailé le couronnant, laisse discerner ce qu'elle doit à l'influence d'Ingres. L'une des notions qui démarque largement cette œuvre de la précédente, est la tonalité qui s'en dégage. Ici, la limpidité du bleu du ciel, est remplacée par la profondeur de la noirceur du ciel étoilé. Si Marsal s'autorise un tel changement d'atmosphère, c'est que l'œuvre et la vie d'Aubanel s'y prête. Ici, Marsal change sa démarche, l'absence d'ailleurs

[1628] « Les félibres à Sceaux. », *Le Messager du Midi*, 11 juillet 1887, p.2.

notable de symboles félibres vient le démontrer, en se focalisant plus précisément sur une dimension essentielle à la littérature d'Aubanel : l'idée du sentiment amoureux.

En 1860, Aubanel publie *La Miòugrano entre duberto*[1629], qui se présente comme un ouvrage clé de la littérature félibre, et porte, lors de sa publication, les espoirs de voir le succès connu par *Mirèio* se réitérer. Ces espoirs bientôt déçus par l'accueil favorable, mais moins chaleureux que réserve la critique nationale sont à l'ouvrage[1630]. Dans sa forme, la *Miòugrano* se différencie de *Miréio* en ce qu'elle se présente, non pas comme un poème épique, mais comme un recueil de poèmes. L'œuvre d'Aubanel se rapproche cependant de celle de Mistral, dans ce qu'elle raconte les méandres d'un sentiment amoureux qui ne peut trouver son accomplissement. Dans l'œuvre d'Aubanel cependant, le sentiment exprimé n'est pas celui de personnages fictionnels. Ce sentiment est le sien. Cette altération fait de la *Miòugrano* une œuvre dont la portée narrative ouvre vers un horizon largement plus intime que celui de Mistral. L'amour hors de portée dont Aubanel trace dans son œuvre les contours, est celui qu'il entretient pour la jeune Jenny Manivet, surnommée Zani. Cet amour réciproque, mais jamais avoué avant que la jeune femme ne s'engage dans les ordres, reste ainsi une déception qui inspire l'œuvre du poète[1631].

Ici Marsal évoque la déception de la *Miòugrano*, en représentant une grenade entrouverte dans la main d'Aubanel, imageant ainsi littéralement le titre de l'ouvrage. Le peintre propose également la présence directe de cette amoureuse inaccessible, au travers de la feuille qui repose sur la cuisse du poète et sur laquelle figure le nom de Zani. Le *putto*, placé à l'avant du poète, brisant ses flèches, vient s'ériger en éros et souligner cette notion d'amour déçu. De la même manière, les trois couples qui entourent la scène, parmi lesquels nous pouvons reconnaître Laure et Pétrarque[1632], poète dont Aubanel s'inspire dans la structure de sa *Miòugrano*[1633], contribuent à accentuer la solitude du personnage d'Aubanel, au centre. Ce dernier se trouve cependant entouré de deux figures féminines. La Vénus d'Arles à la droite du poète, rappelle ses origines provençales, mais elle rappelle surtout l'un des poèmes que l'auteur publie dans ses *Filho d'Avignoun*[1634], et dans lequel il laisse percevoir la dimension des pensées charnelles qu'il

[1629] La grenade entrouverte.
[1630] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, *op. cit.*, p.214.
[1631] LINTILHAC Eugène, « Aubanel et la Poésie provençale », *Revue des Deux Mondes*, Vol. 124, 1894, p.203.
[1632] En bas à la gauche de la composition. Le couple au centre droit pourrait représenter Dante et sa Béatrice, quand celui de gauche est plus difficilement identifiable, mais semble présenter un poète antique, comme l'induit sa couronne de laurier.
[1633] LINTILHAC Eugène, « Aubanel et la Poésie provençale », *op. cit.*, p.210.
[1634] *Les Filles d'Avignon*.

entretient à l'égard du corps féminin[1635]. Cette dimension qui se ressent de manière générale dans son œuvre est pourtant toujours tempérée, par le sentiment de dévotion religieuse que Marsal présente ici sous la forme d'une allégorie de la chrétienté, se tenant à la gauche du poète. Ainsi, Marsal présente-t-il la tension latente des œuvres d'Aubanel, au travers de cette dynamique entre les trois personnages centraux de la composition. Cette dynamique est d'ailleurs appuyée par les attributs de ces personnages, la pomme de la Vénus étant symbole du péché originel, l'encensoir de l'allégorie religieuse étant symbole de purification. Marsal se propose de lier ces deux symboles dans une ligne oblique, par laquelle il fait passer la grenade entrouverte que tient Aubanel dans sa main, indiquant ainsi une œuvre produit d'un mi-chemin entre les aspirations de l'amour charnel et celles de l'amour spirituel. Ce tiraillement des sens est d'ailleurs souligné par la devise du poète, que Marsal inclut dans un encart porté par deux *putti* au premier plan de l'œuvre : « Quau canto son mau, encanto »[1636].

Ce que laissent à voir les deux apothéoses réalisées par Marsal, c'est aussi la diversité des œuvres des félibres. Une diversité qui s'exprime aussi dans leur ton. Ainsi, à la dimension épique des récits de Mistral, peut-on opposer une dimension plus torturée de celle d'Aubanel, avec des récits moins portés sur la présentation de l'environnement méridional, que sur celle d'une part d'intimité. Si la rhétorique mistralienne peut prendre des accents dramatiques, elle brigue néanmoins une forme d'optimisme. Aussi, la mort d'une Mireille, à l'issue d'un pèlerinage rempli de souffrances, s'observe plus comme une forme de grâce retrouvée, d'un apaisement gagné, là où le crime porté par la main du mari revanchard du *Pàn dòu Pecat*[1637], s'exprime plus comme une forme de violence contractée par la passion torturée et sans repos spirituel de l'être. Là où, pour Mistral, l'œuvre est aussi prétexte à chanter les paysages et les décors typiques, ou les costumes de sa Provence natale, Aubanel propose une dimension plus grave, parfois ouvertement sensuelle dans son œuvre, dont la vérité contribue à le rapprocher d'une compréhension littéraire du mouvement Naturaliste[1638]. Ce sentiment est retranscrit dans la présentation que propose Marsal, ne faisant plus cas, dans *L'Apothéose d'Aubanel*, des paysages et costumes vus dans l'*Apothéose de Mistral*.

A la différence des livres de Mistral, les compositions d'Aubanel ne proposent pas de héros vertueux et discernables, d'où la divergence notable dans les procédés dont use Marsal

[1635] GIRAUD Albert, « La construction d'un panthéon félibréen », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 2011, p.126.
[1636] « Qui chante son mal, enchante ».
[1637] *Le pain du péché.*
[1638] IMBERT Christophe, « Un primitif du Félibrige *Lou Pan dòu Pecat* ou l'étonnante « sauvagerie » du « nouveau théâtre provençal », *Revue des Langues Romanes*, Vol. 125, 2011, p.403-426.

pour représenter les Œuvres des deux poètes. En ce sens, cette vision sans protagonistes, se rapproche d'une œuvre telle que *Dins Las Carrièiras dau Clapàs*, dont Marsal est l'auteur. En dépit de ces tentations, le récit de l'épopée félibre, lui, nécessite une incarnation. Ce sont les sept fondateurs, et en particulier le trio Roumanille, Aubanel, et surtout Mistral, qui se présentent comme l'incarnation idéale de cette aventure. L'iconographie, en ce sens, doit permettre d'accentuer la portée de l'action félibre. Si l'image ici semble plutôt soumise à cette visée presque messianique que cultivent les félibres, plutôt que portée par l'approche de la création d'un style et d'une esthétique purement félibre, c'est un fait que nous pouvons aussi observer à l'analyse des travaux littéraires qui se réclament du mouvement. Ainsi, sur plan de l'esthétique littéraire, comme sur celui de l'esthétique artistique, ce qui différencie une œuvre félibre d'une œuvre qui ne l'est pas, c'est dans un premier temps l'identité de son créateur[1639]. Ici se profile l'importance de la bonne appréhension de la *persona* de l'artiste, dans la compréhension de sa production. L'identité de « peintre du Félibrige » assignée à Marsal, contribue nettement à associer les œuvres de Marsal à l'esthétique du Félibrige. En ce sens, si ce titre ne lui donne pas une influence qui puisse s'étendre au-delà du folklore prôné par les grandes figures du mouvement, il confère néanmoins à ses compositions une autorité certaine dans l'établissement et la théorisation du versant esthétique de la culture félibre. Sur le plan littéraire, l'usage de la langue locale doit appuyer cette appartenance. Sur le plan artistique, l'accumulation de la symbolique visuelle, mise en place dès la fondation du Félibrige, contribue à faciliter l'inclusion d'indices de cette appartenance.

Marsal, dans ses œuvres les plus marquées par la tendance félibre, témoigne de sa familiarité avec les œuvres littéraires et arrive à en transposer la tonalité avec acuité. Cette justesse est directement mise au service du Félibrige, tentant d'en définir le champ esthétique. De tels efforts ne peuvent être négligés par celui-ci, qui se sert d'ailleurs de cet aspect esthétique dans sa propagande. Ainsi, les Apothéoses de Marsal se trouve-t-elles diffusées par le biais de l'impression de cartes postales (Fig.316 et Fig.315). Si dans ses travaux ouvertement félibres, Marsal expose une tendance à reprendre le vocabulaire de la peinture de grand genre, le peintre propose également dans sa carrière, des œuvres qui s'inscrivent dans une ligne historique dont la dimension idéologique se différencie toutefois de la présentation du récit qu'entend imposer dans sa légende le Félibrige.

[1639] Dans son étude sur la résurgence des mouvements régionalistes en France, Anne-Marie Thiesse nous indique le fait que les proposition félibres, dans leur contenu, ne se différencie pas des autres propositions littéraires du reste du pays, autrement que par l'usage de la langue locale, TIESSE Anne-Marie, *Ecrire la France*, *op. cit.*, p.23.

2.3. Peindre l'Histoire :

L'étude des peintures historiques de Marsal tend à questionner le rapport du peintre à l'Histoire en tant que telle et, par extension, son rapport à la source historique. Marsal entretient à l'égard du médium du livre une affection particulière, dès ses jeunes années et qui ne le quitte jamais jusqu'à la fin de ses jours. Cette dernière lui permet de se constituer une bibliothèque qui suscite l'admiration des amateurs, notamment lorsqu'il est question de sa section méridionale[1640]. Une telle déférence encourage grandement sa capacité d'étude. Nous retrouvons des témoignages de sa fréquentation des bibliothèques de la ville dans son amitié précoce avec le bibliothécaire de la ville Saturnin Léotard[1641]. Dans ses *Gaités montpelliéraines*, François Dezeuze nous offre également le témoignage de séances d'étude que le peintre effectue à la bibliothèque municipale de sa ville[1642]. Marsal se construit par ailleurs, dès son jeune âge, une image de travailleur infatigable. La correspondance de Gaston Bazille avec son fils en propose un exemple[1643], mais il en est également fait mention dans les articles de presse[1644].

La propension à l'étude qui se dessine par l'observation de ces dernières sources, se confirme dans les correspondances personnelles du peintre. L'usage de l'ouvrage d'Auguste Racinet, en tant que support pour la représentation d'intérieurs ou de costumes, évoqué dans les échanges du peintre avec le duc La Salle de Rochemaure en est un exemple[1645]. Nous avons précédemment vu combien la maîtrise d'une esthétique historique peut s'exprimer au-delà même de la représentation des accessoires d'époque, et imposer au peintre de reprendre la

[1640] Comme vient en témoigner l'article du *Petit Méridional* datant du 23 octobre 1927, et qui décrit l'impressionnante bibliothèque de l'artiste, qui en fait une référente en la matière, mais aussi l'affection que le peintre lui porte, « Tout un recoin (…) de sa bibliothèque est consacré au Félibrige et nombre d'intellectuels méridionalisants viennent, à son atelier, consulter sa remarquable collection d'ouvrages et de documents de Langue d'Oc, que de nouvelles acquisitions enrichissent tous les jours. Car les livres sont le seul luxe que s'offre Marsal. Il les aime comme des amis chers qu'on consulte toujours avec fruit. », « En devisant avec … Edouard Marsal », *Le Petit Méridional*, 23 octobre 1927, p.2.

[1641] Nous constatons avec ce dernier, des traces dès la période parisienne de la vie du jeune Marsal, et qui suggère ainsi une amitié apparue alors que celui-ci est encore étudiant à l'Ecole Municipale de dessin de Montpellier. Les archives départementales conservent une lettre adressée par le bibliothécaire municipal à Marsal, datant de 1866, LS-1. Notons ici le fait que la bibliothèque municipale partage alors les locaux du musée et ceux de l'Ecole des Beaux-Arts, permettant ainsi aux étudiants de fréquenter facilement les différents établissements, LAREDO Dominique, *La Vie Artistique à Montpellier, 1870-1918*, *op. cit.*, p.25.

[1642] DEZEUZE François « Louis Roumieux, Félibre gai », *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.174.

[1643] « Dans tous les cas ce Masall est un travailleur infatigable, je sais que ce n'est pas tout pour réussir, mais c'est déjà une bonne chance pour arriver. », BARRAL Guy, VATUONE Didier (dir.), *Correspondance de Frédéric Bazille*, *op. cit.*, p.94.

[1644] « C'est que Marsal produit beaucoup. Marsal, s'il à le culte du beau, à un degré au moins égal, le culte du travail. », « En devisant avec … Edouard Marsal », *Le Petit Méridional*, 23 octobre 1927, p.1.

[1645] « On doit trouver dans le/ Racinet quelque costume de Hun, vendale/ ou Vizigot.- (…) L'autre soldat est un soldat Romain/ classique, dont le costume se trouvera faci-/ lement dans Racinet. », LSRL-3.

stylisation d'une période historique dans ses travaux[1646]. A ce sujet, cette même correspondance rend également compte d'une certaine rigueur que les deux hommes entendent observer à l'occasion de l'exécution des illustrations commandées à Marsal. En effet, le sérieux de la proximité entre la source et la représentation est un caractère essentiel des commandes du comte. Ainsi, ce dernier se montre-t-il prêt à modifier la mise en scène des illustrations qu'il commande, s'il n'était pas possible de les accomplir avec le sérieux qu'il entend imposer en standard pour son œuvre[1647]. Par ailleurs, le soin qu'apporte Marsal à proposer des compositions qui s'alignent avec les informations délivrées par les sources historiques, conduit également le peintre à s'imposer en tant que connaisseur dans le domaine et à se trouver sollicité afin d'éclairer des questionnements au sujet de représentations de costumes historiques[1648].

La manière artistique de Marsal, elle-même, s'inscrit dans un système qui s'accorde avec les scrupules observés ci-dessus. En effet, ce que l'artiste s'attache à rendre au travers de ses œuvres, c'est une vision du vrai, une observation que la critique montpelliéraine ne manque d'ailleurs pas de relever[1649]. En ce sens, le peintre démontre ce que la peinture montpelliéraine doit à l'influence de Courbet, ce dernier adoptant un discours de même teneur dans le cadre de sa pratique personnelle. Ainsi, la peinture qu'entend présenter Marsal, est une peinture qui se rapproche autant que possible de la réalité. Cependant, l'artiste s'autorise à outrepasser les enseignements de Courbet, en proposant des thèmes historiques hors de sa propre ère contemporaine[1650]. Ne se trouvant pas vivre à la même période que les scènes qu'il réalise dans le cadre de ce genre pictural, le peintre se voit indéniablement obligé de faire appel à une part assumée de fiction, pour traiter de ces sujets. Le décalage historique se veut basé sur une observation authentique des sources, qui doit rendre compte de l'esthétique de la ville dans son

[1646] C'est à ce procédé que semble répondre Marsal dans l'œuvre qu'il réalise pour La Salle de Rochemaure en créant pour son ouvrage des personnages qui répondent aux codes de représentation figurant sur les manuscrits médiévaux, comme nous le suggèrent les échanges entre les deux hommes, « Vous pourriez le peindre/ sur une place d'Aurillac ou à un/ carrefour de rue avec vieilles maisons/ romanes et quelques unes déjà gothiques/ mais peu, prenez garde ; c'est du/ 1220 ou 30, je crois, relire sa/ notice, bien faire les mains de/ l'époque. », LSRL-5.
[1647] « Si le/ Racinet ne donne pas un intérieur de/ chambre ou de salle Romaine du IIIème / siècle de l'ère Chrétienne assez simple, on/ peu rendre le fond plus pompeux en faisant/ se passer la scène sur la place publique de/ la ville et en mettant en arrière plan un/ temple Romain à colonnades, sans pour-/ tant en exagérer la richesse. », LSRL-3.
[1648] Citons également la correspondance avec Toussaint Roussy, qui demande, lui, des précisions sur le costume de Juge de paix à Montpellier, durant la période moderne : « 1- Quel pourrait être le costume du/ commandant en second de la province/ (résidant à Montpellier ?/ (M. de Moncau). », RT-ND-1.
[1649] La manière picturale de Marsal est telle qu'on la soupçonne à la première fois qu'on voit le peintre : elle est faite de conscience et de vérité. Marsal veut voir vrai et rendre vrai ; aussi s'attache-t-il scrupuleusement) à la traduction exacte des personnages et des paysages, sans rien sacrifier cependant de son originalité et d'une richesse de coloris qui font ses œuvres si attirantes. », « En devisant avec … Edouard Marsal », *Le Petit Méridional*, 23 octobre 1927, p.2.
[1650] DAIX Pierre*, « Courbet révolutionnaire sans révolution »,* DAIX Pierre *(dir.), Pour une histoire culturelle de l'art moderne,* Odile Jacob, Paris, 1998, p. 189-202.

ensemble, et cela même à des périodes que Marsal n'a pas connu. Ainsi, l'artiste réalise des vues de Montpellier à des périodes qui sont antérieures à la sienne (Fig.317).

Cet effet est particulièrement saillant dans le cadre du dessin intitulé *Guyen de Capestang* (Fig.318), que Marsal expose à l'occasion du Salon de Montpellier lors de l'année 1883. Dans cette œuvre, l'artiste propose une représentation picturale d'une légende locale, réinterprétation du conte de barbe bleu par le poète félibre Felix Gras. Ce dernier conte la vengeance d'un page au talent de chasseur reconnu, envers son épouse adultère, lui faisant manger le cœur de son amant sous couvert de lui avoir servi celui d'une gazelle[1651]. Marsal choisit de présenter le moment de la révélation du subterfuge, Guyen de Capestang tenant la tête du malheureux dans une main, pointant l'assiette vide de l'autre. Ici, l'artiste décide de reprendre les codes du style troubadour[1652], afin de proposer une histoire qui se présente clairement comme légendaire et sans véritable fondement historique. Le propos du peintre dans cette œuvre est plutôt de présenter une œuvre dont la thématique lui permettrait de nourrir l'imagerie du folklore local. Cependant, l'intérieur que présente Marsal, avec ses décors, ses accessoires, son mobilier, ainsi que l'habillement des personnages, se basent sur une étude sérieuse, que la critique montpelliéraine ne manque pas de louer[1653]. Si certains de ces accessoires sont nécessaires à la narration, leur multiplication, d'ailleurs caractéristique des œuvres de Marsal, contribue surtout à complexifier le travail de recherches préalables. Ainsi, si le peintre se met ici « à l'abris de l'anachronisme »[1654], ce n'est pas en raison de la scène qui est représentée, mais plutôt de la manière avec laquelle celle-ci est représentée et du sérieux de l'étude qui se révèle à l'analyse de l'œuvre.

De ce fait, l'imagerie reprenant les traits historiques devient souvent, chez Marsal, un genre tiraillé entre deux idées, la première étant la représentation probe du vrai et la seconde, l'élargissement des thématiques à des sujets qui ne lui sont pas contemporains. Cette tension s'observe également dans le cadre des toiles religieuses que compose Marsal. L'analyse d'une

---

[1651] « Guyen de Capestang vivait au moyen-âge, c'était un grand chasseur devant le Seigneur, devant tous un mari aussi branchu du front que les dix-cors qu'il poursuivait. Un beau jour, après quelque bavardage indiscret, voulant se venger de sa femme et de son page, il fit servir à cette dernière, sous l'appellation d'un cœur de gazelle, le cœur de son amant. », « Douzième exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *L'Eclair*, 29 avril 1883, p.2.

[1652] Cet usage a pu être étudié à l'occasion de la double exposition *L'invention du passé*, tenue du mois d'avril au mois de juillet 2014, au musée des Beaux-Arts de Lyon et au Monastère royal de brou, Bourg-en-Bresse, CHANCEL-BARDELOT Béatrice (dir.), *L'invention du passé*, Catalogue d'exposition, T.1, Hazan, Paris, 2014, 192p. ; BANN Stéphane (dir.), *L'invention du passé*, Catalogue d'exposition, T.2, Hazan, Paris, 2014, 320p.

[1653] « Nous retrouvons ici toutes les qualités de M. Marsal, une correction de dessin parfaite, beaucoup d'âme, d'intelligence, une entente très grande du jeu scénique du drame humain, enfin une instruction acquise, si étendue qu'elle le met à l'abri de tout anachronisme. », « Douzième exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *L'Eclair*, 29 avril 1883, p.2.

[1654] *Ibid.*

œuvre telle que le *Saint Roch dans la forêt* (Fig.319), démontre toute la volonté que met l'artiste à proposer une représentation crédible des effets de la maladie sur le saint. Cependant en illuminant le contour de sa tête d'un discret nimbe doré, le peintre contribue à assumer une part fictionnelle dans sa composition. Ainsi, la représentation du saint est soumise à l'utilisation d'un certain vocabulaire pictural prédéterminé, qui clarifie la lecture de l'œuvre et passe parfois au-dessus de la rigueur du réel. Ce dernier point induit le fait que le peintre doive nécessairement maîtriser ce vocabulaire. L'artiste se trouve donc à doubler son étude de la période historique, d'une étude des attributs qui sont associés à son personnage. Une nouvelle fois, les connaissances de Marsal dans ce domaine font référence dans la presse locale[1655]. La correcte maîtrise des attributs des personnages que le peintre représente, donne lieu à une lecture plus fluide de l'œuvre, permettant au spectateur qui partage ces références de reconnaître avec facilité la scène présentée.

Cependant, le procédé décrit ici vaut pour la peinture de personnages qui possèdent déjà un historique de représentations et qui se rattachent ainsi à une tradition picturale. Marsal se trouve néanmoins, au cours de sa carrière, dans des situations qui lui réclament une peinture sans références, ou avec peu de références préalables. Dans un tel cadre, l'artiste ne rechigne pas à la production de tels travaux. Ce que laisse observer l'investissement de l'artiste dans la confection d'un matériel de propagande félibre. Le contexte de la création du buste de l'abbé Favre donne un autre exemple de l'appétit de Marsal pour les travaux visant à déterminer un vocabulaire pictural associé à une personnalité qui n'en possède pas encore. En effet, à l'occasion du projet d'édification de la statue de l'abbé poète, Marsal se porte volontaire pour la création de l'œuvre[1656]. Cependant, le peintre abandonne sa tâche au sculpteur Varenne, après la redécouverte d'un portrait du modèle, peint par Jean Coustou[1657]. De l'aveu même du peintre, c'est cette mise au jour de la physionomie véritable de l'abbé Favre qui encourage l'abandon de Marsal[1658], induisant ici l'intérêt que porte le peintre à se trouver à l'origine de la création du vocabulaire pictural qui entoure la figure de l'abbé dont les œuvres ont tant marqué sa jeune

[1655] « « (…) Dans Jacques le Fataliste (…) saint Roch avait trois chapeaux avec lesquels on le voit représenté. Quelqu'un a-t-il vu une image, une statue de saint Roch ainsi présentée ? » Je réponds : n'ayant jamais vu trois chapeaux à saint Roch, je crois que seuls peuvent éclairer la question les artistes Baussan ou Marsal (…). », « Petits cahiers d'une Montpelliéraine », *La Vie Montpelliéraine*, 21 février 1904, p.8.

[1656] « M. E. Marsal nous prie de dire que, sur son désir, il avait été chargé de l'exécution du buste de J.-B. Favre, et cela à une époque où les traits du gai prieur n'étaient connus que d'après la tradition. », « Le buste de l'abbé Favre », *Le Messager du Midi*, 20 mai 1884, p.2.

[1657] « Dans l'intervalle, ajoute M. Marsal, j'ai dû à un heureux hasard de découvrir le portrait authentique de l'abbé-poëte fait par Coustou en 1765. », *Ibid*.

[1658] « N'ayant plus, dès lors, à m'occuper de la création d'un type, ce à quoi je m'étais primitivement attaché, et d'un autre côté, me trouvant pressé par de nombreux travaux relatifs aux fêtes du Centenaire, j'ai confié l'exécution de cette œuvre à M. Varenne (…). », *Ibid*.

carrière. Par ailleurs, l'artiste évoque dans la description de la tâche qu'il s'est originellement incombée, la notion de la création d'un type. Ainsi, même dans le cadre de la création d'une image fictionnelle de l'abbé, une terminologie renvoyant à une appréhension scientifique de l'ouvrage est invoquée. En parallèle, ce que soulève cette occurrence, c'est le fait que Marsal se soit, de manière très occasionnelle, adonné à la pratique du modelage[1659].

La réaction de la presse, concernant la réalisation finale du buste, s'impose comme symptomatique des demandes qui fleurissent dans la période. *L'Eclair* publie au mois de juin 1884, un article détaillant les accusations dont sa rédaction fait l'objet et qui sont lancées à son encontre par une rédaction concurrente, remettant en cause l'identité du modèle du portrait que le journal a proposé dans un exemplaire précédent. S'engage alors une confrontation entre les deux titres de presse, ayant pour sujet l'authenticité des traits présentés par les deux rédactions respectives[1660]. Une telle querelle témoigne de l'intérêt porté dans le discours public à la recherche de sources aussi fiables que possible dans la représentation des personnalités historiques. Un tel caractère se profile ainsi dans la critique locale qui tend, pour exemple, à louer les efforts de recherche que Marsal réalise dans le cadre de la composition de ses œuvres[1661]. La rigueur que s'impose donc l'artiste en ce sens relève à la fois d'une accointance personnelle à l'égard de l'étude et de la représentation vraie du fait historique, comme d'une réponse à une demande de son public.

Cette révérence du public à l'égard d'une forme de rigueur dans la représentation des scènes historiques, s'inscrit dans un contexte où, nous l'avons vu, les sciences humaines connaissent une dynamique particulière dans leur développement. De ce fait, le retour à la source s'impose désormais comme un procédé incontournable de la pratique de l'histoire en tant que discipline[1662]. En ce sens, le scientisme régnant dans ce XIXème siècle, vient, une nouvelle fois, impacter la production artistique de Marsal. Notre étude a fait précédemment cas des rencontres que peuvent favoriser la participation du peintre aux diverses sociétés culturelles

[1659] Un exemple vient suggérer ce fait dans la correspondance, évoquant la présence d'argile dans l'atelier du peintre, « (…) qu'on n'oublie pas de surveiller l'argile/ empilée dans l'évier. », F-23.
[1660] *L'Eclair* réfute l'authentification faite du portrait de Coustou, et penche pour un autre portrait qui répond mieux, selon ses dires, à une telle authentification : « Nous profitons de cette occasion pour faire une courte réponse à un journal de notre ville qui a cru devoir contester l'authenticité du portrait que nous avons donné dans notre s*upplément illustré* et déclarer que celui du *Montpellier-Artiste* était le seul authentique. Le portrait que le *Montpellier-Artiste* donne comme étant celui de l'abbé Favre, est resté exposé chez M. Lapeyrie, et tous les connaisseurs sont d'avis qu'il est impossible de l'attribuer à un peintre du 18e siècle. (…) Le portrait que nous avons reproduit, outre qu'il porte bien le cachet de l'époque (…) est sorti des galeries des marquis d'Aubais, chez qui l'abbé exerça (…). », « Le Monde illustré et le centenaire de l'abbé Favre », *L'Eclair*, 10 juin 1884, p.2.
[1661] « La composition de M. Marsal, *Guilhen à Capestany*, dénote de sérieuses recherches dans le style de l'époque (…). », « L'Exposition de la Société artistique de l'Hérault. », *Le Messager du Midi*, 11 avril 1883, p.3.
[1662] OFFENSTADT Nicolas, *L'historiographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, p. 34-38.

de la ville. Dans un tel contexte, les échanges entre l'artiste et les historiens locaux peuvent être encouragés lors des sociabilités auxquelles donnent lieu ces associations. Parmi ces sociétés, le Félibrige fait partie de celles qui permettent, au-delà de l'épanouissement d'un réseau personnel, la production d'œuvres à vocation historique chez Marsal.

L'artiste démarre la réalisation de son *Retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier* (Fig.320) en 1908, afin qu'il soit présenté à l'occasion des fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon[1663], des célébrations qui sont données à l'initiative des félibres montpelliérains. Au travers de cette œuvre, se démarque une présentation en adéquation avec les propositions que Marsal réalise dans le cadre des peintures d'histoire. En effet, dans ce type d'œuvres, l'artiste cherche en priorité à mettre en avant l'histoire de Montpellier. A l'occasion des fêtes célébrant la vie du roi Jacques d'Aragon[1664], Marsal fait le choix de ne pas présenter un épisode de la vie du souverain aragonais, mais plutôt de proposer une scène qui relate les évènements autour de sa conception. Ce sont donc les deux parents du roi qui apparaissent sur la toile. La scène à laquelle fait référence ici la toile de Marsal concerne le moment de réconciliation entre Marie de Montpellier, héritière de la seigneurie montpelliéraine des Guilhem et son époux Pierre II d'Aragon. Cette réconciliation survient après la brouille qui les oppose, depuis que le roi Pierre a tenté de spolier les biens de son épouse *via* le contrat de fiançailles de la fille du couple avec le fils du comte de Toulouse[1665]. Après avoir séparé leurs lieux de résidence, le roi vivant aux alentours de Montpellier, la reine vivant à Mireval, les deux protagonistes finissent par se retrouver l'instant d'une ou de plusieurs soirées au château occupée par Marie de Montpellier, dans une suite d'évènements qui trouve plusieurs versions dans les sources[1666]. Ce sont ces retrouvailles qui donnent lieu à la conception de Jacques d'Aragon.

[1663] La toile est présentée inachevée lors des fêtes, comme nous le confirme un article de *Le Vie Montpelliéraine*, la date figurant au bas de l'œuvre nous informe de son achèvement en 1912, « Quoique un écriteau où apparaissait le mot *inachevé* nous interdise, pour le moment, tout droit de critique, nous pouvons dire néanmoins que l'ébauche nous a paru savamment exécutée (…). », « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908, p.7.

[1664] Notons cependant le fait que la thématique du roi d'Aragon est une thématique que le peintre affectionne, et qu'il propose à plusieurs reprises, comme le laisse lire le catalogue joint à cette étude, mais dont nous ne connaissons aucune autre production conservée à ce jour.

[1665] Cette brouille s'aggrave ensuite quand Pierre tente de demander l'annulation de son mariage auprès du pape, NIQUE Christian, *Les deux visages de Marie de Montpellier (1182-1213)*, Acte de conférence n°4244, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, p.26-27, consulté le 03/03/2024, disponible en ligne : < https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Nique2013.pdf >.

[1666] Les différentes chroniques évoquent un scénario selon lequel la Dame de Montpellier se serait substituée à une autre femme dans le lit de son époux. Selon les versions Marie ou les consuls de la ville se trouvent plus ou moins impliqués dans l'initiative de cette substitution, selon les versions aussi, la substitution n'a jamais eu lieu, NIQUE Christian, *Les deux visages de Marie de Montpellier (1182-1213)*, *op. cit.* Marsal prend le parti ici de s'en référer à la version sans subterfuge, comme le prouve la notice du cartel qui accompagne l'œuvre : « Un jour, lou rei En Peire d'Aragonanet regougne a Miraval sa fenna Maria de Mount-Pelié qu'avié pas vist despioù longtems. », « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908, p.7.

La scène que propose Marsal se déroule au lendemain de ces évènements, lorsque le roi d'Aragon ramène son épouse à Montpellier sur la croupe de son cheval blanc. Le peintre s'attache ici à produire une représentation qui se raccorde à une tradition hagiographique dont les recherches actuelles ont établi qu'elle se trouvait plutôt récente[1667]. L'anecdote dans les modalités que présente le peintre dans sa toile, apparaît en vérité pour la première fois dans l'*Histoire de Montpellier* que rédige l'historien Charles d'Aigrefeuille en 1737, s'éloignant ainsi de la rigueur dont il fait habituellement preuve précédemment. Cependant, Marsal peint son œuvre à une époque où la version d'Aigrefeuille fait foi et où il ne risque alors pas de se voir reprocher cet écart par la critique montpelliéraine. Ce que l'artiste s'attache surtout à représenter, c'est une anecdote qui symbolise une suite d'événements devenus tellement populaires dans la tradition montpelliéraine, qu'ils sont entrés dans son esthétique vernaculaire[1668]. La toile de Marsal contribue en ce sens à alimenter l'imagerie de l'histoire montpelliéraine. C'est dans ce contexte, que la démarche de l'artiste autour de la création de cette toile, se présente comme caractéristique de ses habitudes. En effet, ici Marsal fait le choix de ne pas se concentrer sur un épisode de la vie de Jacques le conquérant, qui est pourtant la personnalité célébrée à l'occasion de la première exposition de la toile au public. Il insiste à réaliser une mise en scène directement liée à la tradition montpelliéraine. Au lieu de peindre un Jacques d'Aragon dont les fait marquants de l'existence se trouvent relativement éloignés de la cité maternelle, Marsal propose une scène au moyen de laquelle il peut représenter le passé seigneurial de la ville. Marie de Montpellier, descendante directe de la lignée des Guilhem, s'impose ici en personnification de ce passé. Pierre d'Aragon, lui, propose un moment de transition durant lequel Montpellier n'est pas encore sous la coupe royale, mais est sur le point d'y basculer[1669].

C'est finalement le fruit de l'union entre les deux protagonistes de la toile, qui va unir sous son pouvoir la seigneurie de Montpellier et le royaume d'Aragon. Ce que propose donc Marsal sur son œuvre, c'est une symbolique de l'union entre les montpelliérains et les catalans, un thème qui se trouve particulièrement à propos, dans le contexte des célébrations organisées par les félibres montpelliérains. En effet, les fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon donnent

[1667] Deux versions écrites de l'histoire parlent d'un retour triomphant du roi d'Aragon dans la ville de Montpellier, selon la première ce n'est pas Marie mais la maîtresse du roi qui se trouve en croupe du cheval, la première apparaît dans un article du *Mercure* publié en 1721. Marsal reprend ici la version racontée par Charles d'Aigrefeuille, dans laquelle c'est Marie de Montpellier qui se trouve à l'arrière de la monture de son mari, NIQUE Christian, *Les deux visages de Marie de Montpellier (1182-1213)*, *op. cit*.
[1668] *Ibid*.
[1669] A force de combats, Marie parvient à garder, jusqu'à sa mort, les droits sur sa seigneurie, et obtient qu'ils soient transmis à son fils plus tard, *Ibid*.

lieu à la venue à Montpellier de représentants officiels de villes catalanes[1670]. Dès lors, les célébrations s'imposent alors comme un moyen d'encenser les liens entre les délégations catalanes et les montpelliéraines. Cette union est d'ailleurs caractérisée sur la toile de Marsal, toujours au travers de l'usage de la symbolique, dans l'écusson qui plastronne la poitrine du roi aragonais. En effet, cette dernière composition laisse apparaître à sénestre les armes de la ville de Montpellier et, à dextre, celles de la Catalogne. La notion de réconciliation est également induite au travers de l'interaction entre les deux époux. En effet, les membres du couple royal renvoient chacun, par leur gestuelle, à l'une des extrémités de la toile. Cette interaction est celle qui supporte la plus large part de la narration extérieure à la toile. Marie de Montpellier, de sa main, pointe vers l'étendue maritime à la gauche de l'œuvre. Ce paysage, se plaçant sous un ciel assombrit représente la ville côtière de Mireval, où la reine séjournait au moment de sa séparation avec son époux. C'est aussi le lieu de leur réconciliation qui s'impose ici en symbole d'un passé, mis en confrontation avec la silhouette médiévale de la ville de Montpellier se déployant sous le bleu d'un ciel éclatant, et que le roi d'Aragon désigne de sa main droite. C'est donc une œuvre pleine d'optimisme que propose ici Marsal, tant dans la narration émanant de cette interaction, qui voit le couple sortir d'un paysage ombrageux pour s'avancer vers un horizon lumineux, que dans la présentation de la liesse collective à leur entour.

Ce dernier élément fait d'ailleurs de cette œuvre une pièce particulièrement adaptée à l'occasion à laquelle elle est dédiée. Les fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon se présentent avant tout comme des réjouissances collectives, en dépit de l'absence de manifestations populaires dans leur programme[1671]. Marsal se fie, ici encore, à la narration d'Aigrefeuille et qui décrit un peuple montpelliérain venu à l'encontre du couple, afin de célébrer ce retour[1672]. Il est d'ailleurs notable, qu'au milieu de cet attroupement le couple royal ressorte avec difficulté du reste de l'œuvre. En effet, en dépit d'un éclairage que le peintre travaille à des fins de mettre en valeur Marie de Montpellier et son époux, en dépit aussi de leur position centrale et du mouvement des foules qui convergent en leur direction, l'interaction entre les deux personnages centraux de l'œuvre se perd au milieu de toutes celles de la foule qui les entoure.

L'artiste dégage l'avant de la composition, en suspendant le moment durant lequel les deux foules qui s'étendent à l'avant et à l'arrière du couple doivent se rencontrer pour ne former

[1670] « (…) un sénateur et deux députés espagnols, des délégations du conseil provincial et du conseil municipal de Barcelonne et des représentants des municipalités de Tarragone, Saragosse, Gérone, Mayorque, etc. », ESCLOT Bernat (d'), « Les fêtes de Jacques d'Aragon », *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908, p.6.
[1671] « (…) si des fêtes populaires et extérieures avaient été à Montpellier (…) Barcelone était prête à demander l'organisation de trains de plaisir (…) », *Ibid.*
[1672] NIQUE Christian, *Les deux visages de Marie de Montpellier (1182-1213)*, *op. cit.*

qu'une seule masse. Ce dégagement contribue à créer des lignes obliques qui montent vers le couple, pour pointer dans leur direction. Cependant, le peintre encombre légèrement ce dégagement avec une interaction d'un maître-chien avec ses bêtes. Les lévriers, inquiétés par la venue de cette foule tapageuse, montrent leur angoisse au travers de l'attitude que leur choisit le peintre. Le chien noir adopte une conduite défensive, quand le chien blanc cède à une agressivité plus directe, en présentant une posture d'attaque. Paradoxalement, ce dernier chien à l'attitude menaçante, permet à l'artiste de proposer au spectateur une clé d'entrée dans l'œuvre qui lui est exposée. En effet, l'observation de l'attitude des deux bêtes permet de déterminer le fait que l'arrivée du peuple montpelliérain est ce qui cause leur excitation. Le chien noir, faisant directement face à la foule que représente Marsal sur sa toile, vient donner un indice de ce dernier fait. Or, le chien blanc n'interagit pas directement avec des personnages présents sur l'espace pictural, mais avec le spectateur de l'œuvre. Par ce procédé, le peintre place ce spectateur dans la position d'un membre de ce rassemblement de montpelliérains, venant à l'encontre du couple seigneurial. Ainsi, Marsal fait de son œuvre une composition hautement circonstanciée, dont la narration ne peut être appréhendée avec pleine intégrité que dans un contexte précis. Si le spectateur venant à son encontre doit se trouver membre de l'assemblée montpelliéraine, l'œuvre se doit d'être placée dans la ville même, afin de satisfaire à cet effet. Ici, l'artiste crée donc une œuvre dont la compréhension est largement dépendante de son lieu d'exposition, tant par la thématique, en usant d'une anecdote historique qui fait partie du récit vernaculaire populaire de sa ville natale et qui est donc mieux comprise par habitants de la ville que les allochtones, mais aussi en plaçant son spectateur dans la condition d'un membre du peuple montpelliérain.

Marsal impose donc une œuvre fondamentalement montpelliéraine, mais qui célèbre aussi l'union de la ville avec la culture catalane. La volonté que montre le peintre d'infléchir l'imagerie autour des fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon vers celle de la tradition populaire montpelliéraine, plutôt que vers tout autre aspect de la vie du personnage, se trouve observable dans l'illustration qu'il réalise pour l'article de *La Vie Montpelliéraine* (Fig.321), donnant le récapitulatif des célébrations. Marsal chapeaute cette composition d'une reproduction du tableau que nous venons d'évoquer et place, en saynète centrale, une illustration imageant la naissance de Jacques d'Aragon, un dernier évènement s'étant déroulé à Montpellier.

Au travers de ces réalisations, Marsal contribue donc à alimenter l'imagerie vernaculaire de sa ville natale. Cette dernière notion s'impose comme une démarche qui ne peut manquer de séduire les tenants de la critique déplorant le défaut d'accessibilité des travaux traitant de

l'histoire locale[1673]. Or, le travail d'illustrateur de Marsal a pu servir à la publication de textes d'historiens, traitant essentiellement de l'histoire locale. La proposition des illustrations dans un ouvrage historique, ouvre une voie autre à leur appréhension vis-à-vis du public. Celles-ci permettent d'élargir sa distribution à une audience plus ample, puisque les illustrations sont argument d'attraction dans le contexte de ces publications. De ce fait, lorsque la chronique se trouve à réclamer des ouvrages proposant une présentation de l'histoire montpelliéraine, en particulier de l'histoire contemporaine, et qui soient mieux accessibles au plus grand nombre, leur embellissement par ce moyen y est également requis. Les travaux de Marsal se trouvent, par ailleurs, désignés comme des exemples d'illustrations remplissant avec éclat cette fonction[1674]. A cet effet, se démarque à nouveau le rôle que jouent les créations de Marsal dans la vulgarisation des ouvrages, en permettant une dissémination des savoirs au plus grand public. C'est une fonction qui leur avait été déjà vu adoptée, dans le contexte des planches d'étude du vivant qu'il réalise pour le compte de l'Université et de l'Ecole Nationale d'Agriculture.

Si les considérations autour de la diffusion des découvertes historiques attisent à elles tant d'intérêts, c'est qu'elles recèlent une forme de pouvoir propagandiste indéniable. Le Félibrige sait utiliser pour son compte ce pouvoir, afin de donner à son combat une légitimité ancestrale. Cependant, l'utilisation d'un tel narratif prend également le risque d'aliéner certains de ses membres, qui refuseraient d'y souscrire pleinement. Marsal, lui-même, ne peut manquer d'observer un malaise entre ses allégeances félibres et son sentiment religieux. En effet, en envisageant le rôle tutélaire de l'Eglise dans l'initiative de la Croisade contre les albigeois, il est possible qu'une telle situation ait pu mettre dans une posture inconfortable certains théoriciens du mouvement, vis-à-vis de leur foi[1675]. De même, la symbolique qui antagonise la couronne française, parmi laquelle certains de ses représentants les plus illustres, ne peut être

[1673] « Quelle note apportons-nous dans ce chœur entonné à la gloire du Midi ? Quels évocateurs de la cité des Guilhems pouvons-nous ajouter aux noms de cet armorial ? Hélas ! Montpellier est, sur ce point, fort pauvre à être secourue par l'Assistance publique (…). », DAVRAY Raoul, « Choses et gens. La Légende Natale », *L'Eclair*, 20 janvier 1907, p.4. « Montpellier – depuis que la « Campana de Magalouna » a cessé de tinter les clairs carillons de sa fantaisie- Montpellier tient fort mal sa partie dans ce concert dédié à la gloire du Midi. », « Chronique Régionale », *L'Eclair*, 5 janvier 1908, p.4.

[1674] « Nous possédons évidemment d'excellents ouvrages d'histoire locale. Nous sommes riches en littérature documentaire. (…) S'agit-il de montrer d'ingénieux croquis des hôtes de nos rues ? Nous recourrons aussitôt à Edouard Marsal, le peintre est le chantre des marchandes « d'herbetas ». (…) Mais là est clos l'inventaire de notre littérature indigène. (…) Il est dès-lors certain qu'il nous manque le volume qu'il nous manque le volume mi-historique, mi-littéraire, écrit dans une chaude note descriptive, qui fixera les traditions, les paysages, la physionomie de Montpellier. », DAVRAY Raoul, « Choses et gens. La Légende Natale », *L'Eclair*, 20 janvier 1907, p.4.

[1675] En ce sens, la consultation d'une œuvre telle que *Raymond VI de Toulouse, s'oppose à la sortie de la Confrérie blanche, qui doit se porter au secours de Simon de Montfort*, réalisée par le peintre vers 1896, et dont nous ne trouvons mention que dans l'ouvrage de Dominique Laredo, pourrait donner quelques indications sur le sentiment de Marsal au sujet de la présentation du récit de la croisade contre les albigeois, LAREDO Dominique, *La Vie Artistique à Montpellier (1870-1918), op. cit.*, p.256.

négligée, dans le contexte de l'étude d'un peintre aux accointances politiques telles que celles de Marsal. De ce fait, le sujet de la Croisade devient terrain propice à la différenciation des courants de pensée du Félibrige[1676].

De manière plus générale, nous pouvons considérer ici le goût de Marsal pour les représentations historiques s'attachant à l'ère médiévale. Cette accointance place ses réalisations dans le giron de la peinture de style troubadour. C'est ici un fait notable, car les études actuelles qui s'attachent à retracer l'histoire de la peinture troubadour en France, placent le déclin et la disparition de ce style dans la première moitié du siècle. En effet, Catherine Blais, dans son étude dédiée à cette mouvance, retrace l'historiographie des recherches entourant ce style de peinture, et fixe une période d'arrêt du mouvement à la Révolution de 1848[1677]. Pourtant, il est possible d'observer des exemples à la fin du siècle dans le Sud de la France, qui font cas d'un goût toujours prononcé pour les thématiques que met en avant la peinture troubadour. Marsal en est un exemple, mais d'autres peintres montpelliérains tels que Maximilien Leenhardt[1678] ou Auguste Privat[1679], viennent eux-aussi illustrer cette observation. Par ailleurs, l'intérêt porté par les pouvoir publics méridionaux à la peinture troubadour trouve également une résonnance dans la commande de travaux d'ampleurs, comme ceux qui ont lieu dans le cadre de la décoration du Capitole de Toulouse[1680].

Dans son étude définissant *les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour*, Catherine Blais met en avant les valeurs politiques auxquelles sont associées les œuvres relevant de cette esthétique. Ainsi, l'apogée que le mouvement connait après la Restauration de la monarchie, s'associe à une ambition politique, de la part des dirigeants, de proposer une imagerie autour d'une histoire de France remettant en son centre le caractère ancestral de ses souverains. Cette esthétique ne manque pas d'être associée à un discours royaliste, en même temps qu'à un discours nationaliste. Il trouve ainsi une opposition directe au moment de la révolution de 1848 qui, avec ses idéaux démocratiques, porte en avant le

[1676] Un article de *La Vie Montpelliéraine* nous raconte cette dissension, Félix Gras appartenait par ses idées au groupe du Consistoire, c'est-à-dire aux félibres qui veulent prendre une revanche intellectuelle et religieuse de la croisade des Albigeois. », « L'élection du Capoulié. », *La Vie Montpelliéraine*, 21 avril 1901, p.10.
[1677] BLAIS Catherine, *Les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour : le message royaliste implicite dans l'œuvre de Fleury Richard et de Pierre Révoil*, mémoire de Master en histoire de l'art à l'université McGill sous la direction de Carol Solomon Kiefer, Montréal, 1997, p.5.
[1678] LABORIE Isabelle, *L'œuvre, reflet d'un milieu, Michel-Maximilien Leenhardt, dit Max Leenhardt*, *op. cit.*, p.164.
[1679] Qui propose pour exemple une *Soutenance de thèse au Moyen-Age*, actuellement conservée dans les fonds de la Faculté de Médecine de Montpellier.
[1680] Ce dernier présente, parmi ses fresques, de nombreuses scènes s'accordant avec les thématiques troubadours.

mouvement Réaliste, au détriment de la peinture troubadour[1681]. De ce fait, la rémanence de cette esthétique dans le Sud de la France, s'observe comme la conséquence d'un glissement de sa fonction depuis la défense d'arguments nationalistes, à celle d'arguments régionalistes. Les thèmes médiévaux viennent s'accorder de manière idoine avec le discours entretenu par un Sud au passé culturel brillant, terrassé et tenu sous le joug d'un Nord insatiablement centralisateur. De ce fait, la nostalgie de cet âge d'or, est reprise pour le compte de l'alimentation de la propagande félibre notamment. Cette notion de nostalgie apparaît d'ailleurs déjà dans les œuvres troubadours du début de siècle.

Par ailleurs, au-delà de toutes ces considérations, et des accointances que Marsal peut entretenir avec les idées monarchistes, l'attachement à la ville natale vient influencer les sujets choisis. L'artiste offre une priorité dans sa production aux les sujets régionaux et surtout montpelliérains. Dans un tel contexte, et devant l'observation d'une histoire de la ville de Montpellier qui ne débute qu'à l'ère médiévale[1682], se révèle une explication ici à un fait déjà évoqué au cours de notre étude : le rejet de la thématique antique dans l'Œuvre du peintre. Ce rejet de l'antique se fait d'autant plus prégnant à l'étude de ses œuvres explorant le champ historique, dans un contexte où la supériorité de ce genre pictural trouve son fondement théorique dans les discours entretenus par l'Académie. Or, les idéaux de cette dernière tendent eux-mêmes à porter les thématiques antiques dans les rangs de celles dont ils préconisent la représentation. Ce dernier genre se hissant au sommet de la hiérarchie, la nécessité de produire de la peinture d'histoire pour un peintre dont les conceptions artistiques s'accordent avec celles de l'Académie, s'inscrit comme une détermination à se présenter, et à s'envisager, comme un artiste sérieux.

Or, la formation que Marsal reçoit à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, si elle est réformée, est dispensée par un maître d'atelier dont la pratique s'aligne volontiers avec les idéaux académiques, ce qui semble avoir laissé des traces dans les idéations de l'artiste. Nous pouvons en trouver la manifestation au travers de l'importance qu'attache Marsal à la rigueur du dessin dans ses compositions, mais également dans une correspondance que le peintre adresse à son épouse à l'occasion d'une visite aux expositions parisiennes de l'année 1902. Marsal y affiche alors son mépris pour la majorité des œuvres proposées au Salon de la Société des Artistes français, en confrontation de laquelle l'exposition de la Société Nationale des

[1681] BLAIS Catherine, *Les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour : le message royaliste implicite dans l'œuvre de Fleury Richard et de Pierre Révoil*, *op. cit.*, p.8-12.
[1682] CHRISTOL Michel, « Montpellier avant Montpellier, le Montpelliérais sans Montpellier », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.22.

Beaux-Arts apparait comme plus aboutie dans son contenu[1683]. Or, la création de cette dernière institution s'opère à la suite d'un détachement de la Société des Artistes Indépendants en 1890. Cette officialisation est actée après les échecs de la mise en place d'une Triennale longtemps désirée par les anciens tenants de l'académisme et à la suite du constat de l'irréconciliabilité des postulats de deux camps parmi les officiels en charge de la gestion de l'organisation des expositions. Ces deux camps trouvent une personnification autour de deux célébrités du monde de l'art. Le premier se range derrière William Bouguereau et acceptant une vision mercantile dans le fonctionnement de l'exposition. Le second adopte les positionnements d'Ernest Meissonnier, optant pour une vision plus aristocratique, moins commerciale de l'évènement. C'est ce dernier groupement qui décide de faire sécession et de mettre en place son propre salon, dont les propositions se caractérisent par l'expression d'une certaine forme de conservatisme dans leur esthétique[1684]. L'approbation que donne donc Marsal à son exposition en 1902, donne une certaine perspective vis-à-vis de son positionnement intellectuel face à cette question. Cette notion de hiérarchisation des genres picturaux présente ainsi une accointance certaine avec les appréciations propres de Marsal comme celles de son entourage[1685].

Cependant, la carrière de Marsal se déroule dans une période de chamboulement des normes académiques et de cette hiérarchie des genres picturaux. Le Salon entérine d'ailleurs officiellement ce bouleversement à partir de 1867, en attribuant une médaille d'honneur à une scène de genre, et permet donc aux commentateurs d'observer le déclin de la supériorité de la peinture d'histoire[1686]. Marsal prouve, lui-même, sa compréhension de cette problématique, quand il propose sa *Cigale*, une scène de genre en grand format, au Salon de 1880. L'usage du grand format ici, permet de relever les ambitions que l'artiste fait graviter autour de cette réalisation. Pourtant, le peintre ne choisit pas ici de présenter une scène historique, mais plutôt une scène de genre, dépeignant une image de paysannerie. Cet envoi peut se justifier par la

[1683] « Le lendemain, seconde visite au/ Salon section de la Société Nationale/ des Beaux-Arts, la peinture, il y/ a des œuvres supérieures à celle de l'autre/ Société, à part quelques toiles qui/ sont remarquables chez les artistes français/ mais que de croûtes, de portraits et d'autres. », F-23.
[1684] MAINARDI Patricia, *The end of the Salon*, *op. cit.*, p.112, 130.
[1685] Notons également le ton de dénigrement à l'égard du genre du portrait que Marsal emploie dans sa lettre, un ton qui fait d'ailleurs écho à celui que peut employer l'ami de ses années estudiantines, Delacroix, dans les correspondances qu'il échange avec lui, « Sais-tu que c'est beau, au lieu/ d'être tenu toute ta journée à faire/ des couyonnades de lithographie ou des portraits,/ d'Etre libre de faire de l'art comme on veut/ après avoir Consacré dix heures seulement de/ Travail pour gagner sa…. rente. ». Ici Delacroix classe le genre du portrait parmi les activités essentiellement lucratives, qu'il différencie d'une pratique artistique mieux considérée dans son estime, DHE-5. Il nous faut néanmoins relever combien, en dépit de son mépris affiché pour le genre du portrait à l'exposition parisienne de 1902, Marsal propose au Salon de Montpellier de la même année, quatre portraits, parmi ses cinq envois.
[1686] MAINARDI Patricia, *The end of the Salon*, *op. cit.*, p.63-70.

volonté de plaire à un public parisien alors sensible à ces thématiques[1687]. L'inclination de Marsal envers une production dans un répertoire héritier d'un style troubadour, alors peu en faveur à l'échelle nationale[1688], pourrait expliquer son éloignement des envois à thèmes historiques au Salon parisien. S'observe alors une forme de clairvoyance de de la part du peintre, lorsqu'il en vient à analyser ses différents publics. La volonté pugnace de Marsal à présenter des scènes s'inscrivant systématiquement dans une couleur locale, rend hasardeuse la tâche de présenter une peinture d'histoire à un public parisien. Ce dernier, peu au fait de l'anecdote historique locale, pourrait éprouver des difficultés à la lecture de ces œuvres. Néanmoins, ce propos se trouve tempéré, au regard du fait que les scènes historiques ne soient pas des sujets de prédilection pour Marsal même dans le cadre de ses expositions au Salon de Montpellier[1689].

L'Œuvre de Marsal préserve un exemple de production s'inscrivant dans le genre historique, mais qui présente une scène contemporaine. Cette peinture est celle que Marsal réalise pour l'Association Générale des Etudiants, immortalisant le rôle de premier plan qu'elle joue à l'occasion des fêtes du VIème Centenaire de l'Université de Montpellier. Dans cette toile, intitulée *La Remise du drapeau à l'Association Générale des Etudiants* (Fig.322), Marsal dispose ses personnages en frise, leur faisant adopter des attitudes placides, qui viennent mettre en avant le caractère solennel de la cérémonie. Le peintre met ici à profit ses talents de portraitiste, afin de travailler individuellement les traits de ses personnages et de leur rendre leur physionomie authentique. Une telle précision se retrouve également dans la représentation des costumes des individus apparaissant sur l'œuvre et qui permet de différencier les nombreux groupes qui sont représentés dans la toile. La séparation des groupes se fait mieux au travers de l'analyse des costumes, qu'au travers de celle des lignes, en raison de la disposition en frise choisie par Marsal. Dans la partie droite de l'espace pictural, le groupe de la délégation des étudiants se distingue par son habit noir et la faluche qu'ils tiennent en main, de celui des doyens de facultés, derrière eux, dans leur uniforme officiel aux couleurs de leurs disciplines. La partie gauche de l'œuvre présente le groupe des représentants administratifs de l'Etat, dont les

[1687] GREENWALD Diana, « Modernization and rural imagery at the Paris Salon: an interdisciplinary approach to the economic history of art », *The Economic History Review*, Vol.72, Oxford, 2019, p.543.
[1688] BLAIS Catherine, *Les fondements sociopolitiques de la peinture de style troubadour : le message royaliste implicite dans l'œuvre de Fleury Richard et de Pierre Révoil*, *op. cit.*, p.5.
[1689] Nous comptons tout de même quelques œuvres s'inscrivant dans ce schéma : *Saint Benoît d'Aniane*, en 1875 ; *Guyen de Capestang*, 1883 (dessin) ; *Le sermon de Moussu Sistre* et *L'Abbé Favre et sa muse* (dessins), 1885 ; *Jeanne d'Arc entendant des voix*, 1921 ; *Sébastien Bourdon peignant le portrait de Molière*, 1923.

fonctions se reconnaissent ici encore grâce à leur habillement[1690]. L'extrémité de la toile dépeint un groupe de personnages en habit civil, qui représente le Comité organisateur des fêtes du Centenaire, parmi lesquels nous pouvons reconnaître la physionomie du peintre lui-même[1691].

Une nouvelle fois, sur cette composition, Marsal appuie sur le caractère montpelliérain de sa scène, en réservant toute la moitié haute à la représentation des architectures qui entourent la place de la préfecture. Par ailleurs, si la scène centrale, celle qui donne son titre à l'œuvre, représente bien le président de la République remettant la bannière tricolore au président de l'Association des Etudiants, c'est ce dernier qui s'inscrit dans la ligne verticale du centre de l'œuvre[1692]. Marsal hiérarchise par ce moyen l'importance des figures dans cette interaction. Ici, c'est l'association montpelliéraine, symbolisée au travers de son président, qui prend le pas sur la République. Cependant, la présente toile propose une vision apaisée et neutre de l'évènement. Ici, Marsal ne laisse transparaître aucune forme de réticence vis-à-vis de cette manifestation républicaine, dont les symboles parent d'ailleurs tout le mobilier urbain. Ce que l'artiste semble vouloir présenter ici, c'est un moment de concorde entre Montpellier et la République. Cette dernière idée est symbolisée par le biais de la poignée de main entre les deux protagonistes principaux de l'œuvre, où de cette réunion générale entre représentants républicains et notables de la ville, mais aussi au travers des triples bannières en arrière-plan, à l'avant desquelles apparaît l'écusson aux couleurs de la ville de Montpellier.

La neutralité de cette composition s'explique aussi par le soin avec lequel Marsal propose ici une représentation réaliste du déroulé de la scène. Le peintre donne aux membres de l'assemblée des attitude solennelles, mais naturelles, qui rendent compte avec franchise de la réalité de ce moment. Ce dernier effet est particulièrement observable, lorsque comparé avec la proposition que Leenhardt offre, également dans le contexte de la décoration du Cercle de l'Association Générale des Etudiants, *Le Salut des drapeaux sur la place du Peyrou* (Fig.323). Cette dernière toile exprime la solennité du moment, au travers d'un mise en scène spectaculaire, là où Marsal l'exprime dans la placidité qui émane de sa composition. Leenhardt couple au mouvement triomphal des drapeaux et au salut des universitaires levant leurs mortiers à la gauche de la composition, un point de vue en contreplongée qui accentue la hauteur de la

[1690] Y sont présents les ministres Bourgeois, Constans, Develle, Liard. Le maire Alexandre Laissac, le préfet, des députés, des sénateurs et le recteur de l'académie, Chancel, « La remise du drapeau. », *La Petit Méridional*, 13 janvier 1891, p.3.

[1691] Le peintre se présente tout à fait à gauche de la composition.

[1692] Rappelons aussi le fait que l'œuvre soit destinée à l'Association des Etudiants, Marsal fait donc ici de son commanditaire le sujet central de l'œuvre, mais il fait également le choix, au travers de son cadrage, de placer le spectateur dans les rangs des étudiants, dans le prolongement des portes drapeaux, placement particulièrement approprié quand nous savons que cette œuvre se destine à décorer le Cercle de l'Association et donc recevoir un public essentiellement étudiant.

stature droite des personnages centraux. Ici, les postures travaillées dans leur naturel et dans leur individualité, telles qu'observées sur l'œuvre de Marsal, disparaissent au moyen d'un traitement uniforme. Les postures sont affectées et s'harmonisent les unes avec les autres. De la même manière, Leenhardt ne s'attarde pas autant que Marsal dans le traitement des portraits des personnages figurants sur la toile. L'œuvre de Leenhardt appuie sa narration dans une représentation plus spectaculaire de la scène, mais plus désincarnée que celle de Marsal. Ce dernier offre une vision plutôt intimiste, dans laquelle il traduit sa connaissance des physionomies et des silhouettes des notables locaux, dénonçant une forme de proximité à leur égard. Surtout, ce qui ressort de l'œuvre de Marsal, est un sentiment de vrai, là où celle de Leenhardt apparaît plus romancée. Cette volonté de présenter avec vérité les évènements dont il est témoin, de capturer les instants de l'histoire montpelliéraine en respectant autant que possible son intégrité, a tendance à se révéler dans d'autres aspects de sa production artistique. Elle est alors mise au service d'un discours artistique qui lui est propre et qui s'étend au-delà d'une influence réaliste, comme nous allons désormais l'étudier.

3. Le temps des vieilles vignes :

3.1. La ville à travers ses symboles :

La problématique de la représentation d'une ville porte en elle de nombreux questionnements, qui gravitent notamment autour de ses différentes modalités. Cette représentation peut alors devenir littérale, ou passer par un vocabulaire symbolique préétablit, voire même mélanger ces outils pour en enrichir la portée narrative. Le préalable de la mise en place de ce vocabulaire symbolique, se comprend dans le contexte d'une période de chamboulements politiques à l'échelle nationale et surtout de la survenue du nouveau régime républicain. Dans une telle situation, l'Etat tente, lui-aussi, d'imposer ses propres symboles, qui doivent avoir trait avec cette nouvelle gouvernance. Cette optique mène à questionner quels peuvent être ces symboles, mais aussi quelle est la part de matériel et d'immatériel dans ces représentations. De ce fait, la République trouve sa propre symbolique au travers de marqueurs visuels, comme la bannière tricolore, ou sonores, tel que l'hymne national, mais aussi au travers de la mise en place de rassemblements festifs, tels que ceux ayant cours à l'occasion du 14 juillet[1693]. La mise en place de tous ces dispositifs tend à renforcer l'ancrage de la République dans la société et à stabiliser un régime politique qui au moment de son investiture doit adopter une posture particulièrement fragile[1694].

Dans cette même logique, la ville de Montpellier se voit assumer la redéfinition de son propre vocabulaire symbolique. Le XIXème siècle lui apporte de nombreux changements qui ne manquent pas d'affecter la physionomie générale de la ville et son fonctionnement global. Cette appréciation d'un tissu symbolique, s'établit donc au travers de moyens comparables à ceux qui sont fixés par la République. Pour exemple, nous trouvons un parallèle entre les célébrations nationales du 14 juillet, fêtes de la liberté, dont la tenue encense l'avènement républicain, et celles du VIème Centenaire de l'Université de Montpellier, qui célèbre l'histoire d'une institution majeure de la ville. Ainsi, à travers la constitution d'une narration symbolique, c'est aussi la question de la pérennisation par l'instrumentalisation de l'évènement historique qui est soulevée. Dans les cas des célébrations nationales, c'est la pérennisation d'un régime républicain qui est en cause, quand, dans le cas de celles du VIème Centenaire, c'est celle de

[1693] WINOCK Michel, *La France politique, XIXème-XXème siècle*, *op. cit.*, p.62.
[1694] *Ibid.*

l'ascendant de l'image culturelle et intellectuelle de Montpellier sur ses voisines, qui est revendiqué[1695].

Au vu des changements profonds que subit la ville au cours du siècle, la nécessité de proposer un vocabulaire esthétique capable de s'offrir comme symbolique de la ville, s'assimile à celle de la représentation de ces changements et des ces transitions. S'impose alors l'idée de trouver un système de représentation qui soit capable de rendre compte de cette mouvance. Si des bouleversements viennent affecter le fonctionnement présent de la ville, ainsi que la perception du futur qu'on lui voit suivre, ceux-ci finissent par s'adjoindre à une redécouverte de l'histoire locale et des passés de la cité, par le biais des avancements faits dans le cadre de la recherche. Dans une telle situation, ce n'est pas seulement une perception nouvelle de son avenir qui chamboule Montpellier, mais c'est aussi une perception nouvelle de son passé.

L'arrivée du chemin de fer à Montpellier intervient durant la décennie dans laquelle le jeune Marsal voit le jour. L'installation d'une gare ferroviaire à Montpellier provoque un bouleversement dans le système économique de la ville, mais contribue également à alimenter des questionnements au sujet de son positionnement stratégique à l'échelle régionale. En effet, l'arrivée du système ferroviaire, ne se produit pas de manière isolée. Alors que Montpellier installe son embarcadère municipal, les villes environnantes façonnent, elles aussi, leurs propres équipements d'accueil. Dans un tel contexte, la ville se trouve à faire face à la concurrence de ses voisines Béziers, Sète et Nîmes[1696]. Cette introduction du ferroviaire dans la ville contribue néanmoins au lancement d'une première campagne urbanistique, qui a pour ambition de réaxer son plan en direction de la nouvelle gare, en même temps qu'elle institue une réfection du palais de justice[1697]. Ainsi, le Montpellier dans lequel né Marsal, est déjà une ville en mouvance. La décennie de naissance du peintre inaugure déjà des programmes urbanistiques qui changent l'apparence de ses rues. L'artiste a donc toujours pu être témoin de l'évolution de la physionomie de sa ville natale avec le temps et des changements que l'artiste retrace, plus tard, dans son œuvre. Le peintre ne peut d'ailleurs être que trop conscient des avantages de ces architectures nouvelles qui viennent ponctuer les équipements urbains et résultant de ces récentes campagnes, étant, lui-même, paroissien de l'église Sainte-Anne, dont le chantier de construction débute à l'année 1847[1698].

[1695] ANDREANI Roland, *La presse quotidienne de Montpellier des origines à 1944*, *op. cit.*, p. 343.
[1696] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.337.
[1697] GRASSET-MORET Louis, *Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues, ses faubourgs*, *op. cit.*, p.107, 411.
[1698] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.338.

L'arrivée du ferroviaire à Montpellier instaure d'autres changements qui contribuent à modifier de manière plus durable le fonctionnement de la ville. En effet, la rapidité des transports conférée par le chemin de fer, lorsqu'elle entre en conjoncture avec la baisse du prix du blé réagissant à la monté de la concurrence étrangère, pousse les propriétaires terriens locaux à se tourner vers la culture de la vigne. C'est dans ce contexte que se développe largement la viticulture à cette période dans la région montpelliéraine. L'économie de cette dernière se rend de plus en plus dépendante de cette monoculture. Autour de la viticulture se développe toute une classe d'artisans eux-aussi dépendants des bonnes récoltes agricoles[1699]. En comparaison, le tissu industriel montpelliérain tarde à s'imposer, accroissant la dépendance de l'économie de la ville au dynamisme de son agriculture.

Plusieurs des effets que cet ancrage du rôle économique de premier plan qu'occupe la vigne s'observent dans le contexte de l'étude de la carrière d'un peintre comme Marsal. Le premier d'entre eux, réside dans la proéminence de la classe de vignerons au sein de l'élite locale. Ce dernier groupe représente un gisement de commanditaires potentiels, avec lesquels le peintre doit apprendre à se familiariser. Les rencontres avec ces propriétaires peuvent survenir au cours des moments de sociabilités proposés par les associations culturelles de la ville. Marsal se crée cependant des occasions supplémentaires de fréquenter ces cercles, grâce aux travaux qu'il accomplit pour le compte de l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier. Dans le contexte de la réalisation de ses planches ampélographiques, l'artiste se rend directement sur les vignobles infectés, pour y croquer des prises de vue sur nature. Dans de telles conditions, il est possible de considérer les rencontres qui ont pu ainsi se trouver favorisées entre le peintre et les propriétaires[1700].

Ces mêmes travaux ont contribué à faire reconnaître le nom de Marsal comme celui d'un artiste doué dans l'exercice de la représentation de la vigne. Or, cette dernière notion peut manifester des avantages, dans l'optique de s'attirer des commandes privées. En effet, eu égard au rôle capital que peut jouer la vigne dans le contexte de la construction des fortunes de collectionneurs, cette dernière peut apparaître comme une thématique récurrente dans les représentations gravitant autour de ces personnalités. La confection de papiers à lettre décorés des dessins de l'artiste comme celui de G. Mestre, (Fig.324), afin d'imager l'activité de l'entreprise du commanditaire illustre ce dernier point. S'il est ici question de représentations qui s'étendent en dehors des Beaux-Arts, ce dernier champ n'est pas en reste. En effet, nous

[1699] *Ibid.*, p.337.
[1700] Il nous faut également considérer comment l'apparition du nom de Marsal dans des documents destinés à l'usage des propriétaires de vignobles a pu, de la même manière, contribuer à attirer des commandes vers le peintre.

pouvons trouver des occurrences de feuilles de vignes apparaissant sur des portraits de riche propriétaire, venant subtilement signifier l'origine de leur fortune. C'est, par exemple, le cas du *Portrait de Fanny-Elisabeth Pagézy* (Fig.325), dans lequel la coiffe du modèle est rehaussé d'une couronne de feuilles de vignes. Par ailleurs, l'expérience acquise par le peintre dans l'appréhension du thème viticole, lui permet d'en maîtriser les codes de représentation et de proposer au marché des scènes de genre qui s'en inspirent et qui permettent de mieux flatter le positionnement de ces commanditaires. Ces thématiques mettent en valeur plus seulement leur richesse, mais aussi leur culture intellectuelle et leur mode de vie dans son ensemble.

Le champ des Beaux-Arts se trouve en outre régulièrement investi par la vigne[1701], la production de Marsal en en est un exemple. Nous trouvons également des occurrences de ce fait dans le travail du sculpteur Baussan (Fig.326). Par ailleurs, Leenhardt réalise entre 1900 et 1902 une oeuvre destinées à être exposée au Salon parisien[1702], intitulée *Les Vendanges* (Fig.327). Le milieu culturel montpelliérain se trouve largement imprégné des thématiques viticoles, comme le démontre d'ailleurs le déroulé du congrès viticole de l'année 1893. En effet, cette année-là, le congrès montpelliérain trouve son programme agrémenté de la tenue de jeux floraux élaborés à l'initiative des félibres languedociens. Dans un tel contexte, les organisateurs de l'évènement imposent aux deux épreuves proposées les titres des pièces attendues. Les compositeurs de sonnet répondent à celui de *Lou Travalhadou*[1703], quand les participant souhaitant soumettre une chanson au jury doivent s'accorder au titre de *Lou vis de l'Erau*[1704]. Notons par ailleurs, la nomination de Marsal parmi les membres du jury des Jeux, en sa qualité de majoral de l'association[1705]. Nous trouvons dans cette opération un encouragement envers les auteurs locaux et par une association régionaliste, à se tourner vers les thèmes de la vigne. Ici encore, se dessine l'influence que joue le Félibrige dans l'élaboration de modalités de la constitution d'un vocabulaire vernaculaire et d'une imagerie locale. La place capitale que jouent les représentations viticoles dans le symbolisme montpelliérain, grâce notamment à son invasion dans le champ culturel, s'y manifeste également.

[1701] Si nous faisons ici référence à l'investissement du champ local des Beaux-Arts, il nous faut néanmoins souligner que, eu égard au rôle majeur que joue la viticulture dans de nombreuses régions françaises, cette thématique se trouve reprise à l'échelle nationale. Le musée virtuel du vin nous propose d'ailleurs une sélection d'œuvres, de toutes périodes, adoptant cette thématique, prouvant ainsi sa large popularité, *Le Musée Virtuel du vin* [en ligne], consulté le 11/02/2024, disponible en ligne : < https://www.musee-virtuel-vin.fr/ >.

[1702] LABORIE Isabelle, Vendanges et peinture, Max Leenhardt, illustrateur du renouveau de la viticulture, HAL, 2019, 11p., consulté le 06/02/2022, disponible en ligne : < https://hal.science/hal-02091171/document >.

[1703] Le travailleur.

[1704] Le vin de l'Hérault.

[1705] « Le jury des jeux floraux ouverts par la Maintenance languedocienne du Félibrige, à l'occasion du Congrès viticole, s'est réuni hier. Il était composé des félibre majoraux : MM. (…) Edouard Marsal. », « Le Congrès Viticole de Montpellier », *Le Petit Méridional*, 12 juin 1893, p.3.

Si la vigne prend une telle importance dans l'établissement d'une esthétique montpelliéraine, c'est aussi en raison de sa prédominance dans le champ économique de la ville. La prééminence du viticole dans l'économie montpelliéraine impacte aussi ses institutions les plus ancestrales. C'est le cas de son université. En effet, la nécessité de rediriger les études vers les problématiques locales, tend à enraciner le poids de la symbolique viticole plus encore dans le folklore local. La gloire qui promeut les scientifiques faisant de ses institutions de recherche des références nationales[1706], participe aussi à ce phénomène. Par le moyen de ce rayonnement intellectuel, Montpellier ne se trouve plus seulement associée à la vigne du point de vue local mais aussi du point de vue national. Cette perception externe permet d'entériner la position d'une ville dont les propositions scientifiques se trouvent en pointe du progrès. Dans cette observation, un point de tension se dessine entre le caractère ancestral de son université et la modernité des recherches qui y sont pratiquées. Par ailleurs, ce caractère ancestral ne manque pas d'être mis en avant dans la communication générale de la municipalité. A ce titre, les célébrations du VIème Centenaire de l'Université se présentent comme une exemplification extrême de cet énoncé. Elles proposent des festivités destinées à étendre le rayonnement de la ville à l'échelle nationale[1707], par le biais de la mise en valeur de l'âge de l'institution, motif même des célébrations, ainsi que les illustres personnalités ayant foulé ses pavés.

L'Université se présente donc indiscutablement, comme un monument immuable de la vie montpelliéraine, qui trouve pleinement sa place parmi ses institutions fondamentales. Son association architecturale à la cathédrale, ne vient qu'accentuer cet effet. Cette dernière permet de rappeler les liens historiques qui rapprochent les deux établissements[1708], mais surtout de renforcer la symbolique montpelliéraine qui se dessine au travers de la silhouette du monument qui les accueille. Marsal fait part de l'assimilation entre le profil de l'université et celui de la cathédrale sur l'illustration présentant le chapitre de l'étudiant (Fig.328), dans son ouvrage *Dins Las Carrièiras dau Clapàs*. En effet, l'arrière-plan du dessin de Marsal ne présente pas seulement les portes d'entrée de la faculté de médecine, mais aussi le baldaquin qui orne la façade de la cathédrale, dans sa continuité. L'inclusion du baldaquin rend ici le lieu plus facilement identifiable pour le spectateur, démontrant le renfort que porte à l'image de ces deux établissements le partage de leur situation géographique.

[1706] PESCHOT Bernard, « Planchon et la lutte contre le phylloxéra », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.380.
[1707] Nous avons précédemment observé les ambitions annoncées de la municipalité au sujet de ces festivités et de l'impact qu'on leur voit avoir sur le rayonnement culturel de la ville et qui sont édictées dans : Rapport des délibérations municipales du 21 décembre 1888, 1 D 73.
[1708] BERLAN Hélène, « La Faculté de médecine de Montpellier du XVIème au XVIIIème siècle », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.248.

Une nouvelle occurrence de ce phénomène s'illustre dans la vue que Marsal réalise de la ligne d'horizon montpelliéraine, pour le journal *L'Eraut* (Fig.329). Dans cette réalisation, l'artiste se propose de dessiner la silhouette de la ville, pour en donner une vision concrète. Ce type de représentation se montre alors comme un moyen d'embrasser dans son ensemble la représentation de la ville, par le biais de son aspect matériel. Le peintre présente donc les monuments qui se détachent de la platitude de l'horizon de la cité. L'architecture qui se distingue avec le plus de vigueur ici, est celle de la cathédrale. De ce fait, et au travers de cette simple représentation, Marsal offre à voir au spectateur deux institutions majeures de l'histoire montpelliéraine, synthétisées en une seule élévation. L'artiste propose également la représentation du clocher de l'église Sainte-Anne, à l'arrière du chevet de la cathédrale. Ici, la prédominance de l'architecture religieuse dans cette vue de la silhouette montpelliéraine, trouve aussi des accointances avec les opinions personnelles de l'artiste à ce sujet. Marsal n'oublie d'ailleurs pas de faire figurer le profil du château d'eau qui pare la place du Peyrou à la droite de la composition, suggérant ainsi le positionnement d'un autre lieu majeur de la ville, mais aussi l'impact de la royauté sur son histoire architecturale.

Dans son dessin, Marsal fait appel à des symboles, pour renforcer le caractère montpelliérain de la vue qu'il propose. Non seulement ce paysage inclut les monuments majeurs de l'architecture de la ville, mais il inclut aussi un sarment de vigne chargé de fruits sur son premier plan. Cette branche de vigne est mise en confrontation avec une branche de pin qui permet ici au peintre d'étendre son propos au sujet du paysage montpelliérain, en évoquant les garrigues environnantes au périmètre urbain. Enfin, l'artiste propose ici un autre élément qui s'impose en symbole de l'esthétique montpelliéraine, un symbole qui ne se trouve pas toujours directement représenté dans les œuvres de Marsal, même si sa présence se voit systématiquement induite : le soleil. Nous avions déjà pu observer combien le Félibrige avait pu user du climat méridional, afin d'intégrer le soleil à son registre de symboles. Ici, la ville de Montpellier use du même objet, pour construire son propre vocabulaire esthétique. Ainsi, au travers de sa *Vue de Montpellier*, Marsal laisse voir au spectateur le profil lointain de la ville, dont il précise l'identité en usant d'un symbolisme stratégique, associé à une représentation de monuments prééminents. Cependant, cette approche se caractérise par son aspect imprécis et désincarné. La vision de la ville que dessine ici le peintre, si elle jouit d'un embrassement holistique, n'en reste pas moins anonymisée et ne laisse pas transparaître de rapport quelconque entre l'auteur de cette réalisation et son sujet.

Cette dernière observation se fait d'autant plus saillante à l'étude des autres propositions que fournit Marsal en lien avec la représentation des rues de Montpellier. Le catalogue des

œuvres de l'artiste recense de nombreuses toiles proposant des scènes qui trouvent pour lieu de déroulement, les rues de la ville. L'engouement du peintre pour ce type de réalisations se manifeste dès les toutes premières années de sa carrière, comme en témoigne son œuvre *Le Viatique* (Fig.330). Cette dernière fait partie des premières œuvres que le peintre propose à son public montpelliérain, alors qu'il est toujours en étude[1709]. Sur certaines de ses œuvres, l'artiste se plait à méticuleusement reprendre l'allure de ces rues, et il peut même se servir de leur topographie ou de la symbolique des lieux qu'elles abritent, pour soutenir la narration de son œuvre. Ce phénomène s'observe dans *La Marseillaise* (Fig.331)[1710]. Ce que démontre en essence un tel enlacement entre la conception artistique de Marsal et les rues montpelliéraines, c'est la parfaite connaissance, de la part du peintre, de son milieu. En effet, afin de pouvoir user à des fins si élaborées l'environnement de ses mises en scène, l'artiste se doit de cultiver une connaissance accrue de leur agencement. Une telle connaissance se voit d'ailleurs complimentée par une incessante étude de leur physionomie et une pugnacité que montre l'artiste à en croquer le profil, à tout instant.

En conséquence de ce comportement se retrouvent de nombreuses pochades, réalisées de la main de l'artiste, représentant les rues montpelliéraines et leurs environs[1711]. Ces pochades donnent une idée de l'appétit de Marsal dans la poursuite de l'exercice de la représentation incessante des rues de sa ville natale. L'observation d'un tel *corpus,* en dépit de son aspect probablement très lacunaire, confirme le fait que cette pratique ait été constante et étendue, tout au long de la carrière du peintre. Les premières occurrences de telles prises de vues précèdent le départ du peintre pour Paris, et les dernières propositions datées, de la dernière décennie de sa vie[1712]. La reprise de différents sujets sous des angles divers, montre tout l'intérêt que l'artiste cultive à l'égard de ces lieux[1713] et illustre une véritable volonté de préserver un témoignage de leur aspect visuel.

Nous avons déjà pu observer combien les sources tendent à présenter Marsal comme un infatigable travailleur. Cette caractéristique se trouve transcrite dans son avidité à relever à tout

[1709] « Le Viatique », Tableau de M. Marsal », *Le Messager du Midi*, 23 mars 1868, p.3.
[1710] Nous l'avons vu, ici, l'artiste joue des mouvements d'ascension et de descente, ainsi que des tours de la cathédrale, pour proposer une lecture d'œuvre autour des cheminements de l'éducation et de la spiritualité. La rue joue donc, dans cette composition, un rôle actif et participe pleinement à la narration.
[1711] La partie présentant le genre du paysage dans le catalogue accompagnant la présente étude, illustre la profusion de ces pochades.
[1712] Cette dernière datation s'accorde d'ailleurs avec l'article précédemment cité, relatant du caractère du peintre à ce sujet, « Vie Mondaine », *La Vie Montpelliéraine*, 17 juillet 1926, p.6.
[1713] La descente Saint-Pierre représente en ce sens un lieu particulier, dans la mesure où la rue figure à la fois dans le travail de peintre de l'artiste, dans *La Marseillaise*, mais aussi dans celui d'illustrateur, dans le frontispice de *Dins las Carrièiras dau Clapàs*. L'artiste représente au moins une troisième fois ce motif, sous forme de pochade cette fois. Cette dernière est recensée dans le catalogue de notre étude.

instants des vues des espaces l'environnant[1714]. L'artiste avoue lui-même ce trait de caractère qui le présente en inlassable dessinateur dans la devise qu'il fait figurer sur sa carte visite : *L'aï vista, la retrase*[1715]. Eloy-Vincent va même jusqu'à proposer, en illustration de sa *Légende Natale*, un portrait de Marsal crayonnant les abords du Peyrou (Fig.332). Dans ce portrait, l'image du peintre est donc directement associée avec cette activité. Sa personnalité publique, s'assimile donc avec l'attitude qui est décrite, Marsal devient un artiste notoirement prompt à la prise de vue subreptice des rues montpelliéraines. Par ce moyen, le peintre trouve son image inextricablement liée à celle des rues de sa ville. Il nous faut ajouter ici le volontarisme du peintre à trouver une telle association se cimenter. En effet, l'image de l'artiste observateur des scènes montpelliéraines, est alimentée directement par Marsal, lui-même, au travers de ses productions. Un exemple explicite s'illustre dans le frontispice qu'il réalise pour *Dins las Carrièiras dau Clapàs* (Fig.333). Cette dernière pièce présente la descente Saint-Pierre[1716], dévalée par les personnages qui émaillent les pages de son ouvrage, sur la gauche de la composition. En regard de cette joyeuse procession, l'artiste se trouve campé contre un mur, carnet et crayon à la main, s'efforçant de prendre note des éléments qui la compose. Marsal propose donc directement une imagerie mettant en scène sa personne, pour renforcer son affiliation avec celle de la ville. Dans un registre moins littéral, mais néanmoins notable, nous avons déjà observé combien l'artiste insère dans certaines de ses toiles une silhouette pouvant s'assimiler à la sienne, le plaçant ainsi comme un observateur régulier des scènes de vie montpelliéraines. De telles propositions s'observe dans *La Marseillaise*, ou encore dans son *Satyre et Bacchante* (Fig.334). En s'incluant de cette manière dans ces œuvres, l'artiste propose de s'inscrire directement dans l'histoire de Montpellier. En ce sens, l'autoportrait qu'inclut Marsal dans sa *Remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier* (Fig.335), répond de manière plus directe encore à cette logique, de par la nature du genre historique l'œuvre. Cependant, la frontière ténue entre la manière dont l'artiste aborde la scène de genre et la peinture d'histoire, pousse à englober l'ensemble de ces mises en scène dans la volonté de construire l'image d'une histoire montpelliéraine, dans laquelle il se place en personnage récurrent.

[1714] Citons pour exemple l'article de *La Vie Montpelliéraine*, qui donne un récapitulatif des célébrations du mariage de la petite fille de Marsal, durant lesquelles l'artiste trouve tout de même le temps de s'isoler pour prendre des prises de vue des paysages alentours, « Après l'alerte doyen des artistes héraultais, qui, dans l'après-midi, a trouvé le temps d'aller crayonner quelques croquis de paysages (…). », « Vie Mondaine », *La Vie Montpelliéraine*, 17 juillet 1926, p.6.

[1715] Je l'ai vu, je le dessine.

[1716] Le choix du lieu s'explique ici par le fait que l'adresse de l'imprimeur du livre se trouve dans cette même rue, comme le précise le frontispice de l'œuvre.

Ce dernier fait se considère d'ailleurs de manière notable dans l'un des ouvrages les plus marquants de la carrière de Marsal : *Dins las Carrièiras dau Clapàs*. Dans cet *opus*, le peintre propose clairement un récit vernaculaire montpelliérain, qui passe en essence par l'animation de ses rues. Cette idée est d'ailleurs suggérée dès le titre de l'œuvre[1717]. L'auteur présente dans ce livre un mode de représentation à la fois textuel et imagé de Montpellier. En opposition totale avec la désincarnation observée sur la vue de l'horizon de la ville, précédemment étudiée, Marsal présente dans ses chapitres, une histoire de Montpellier qui se centre sur ses habitants. C'est par le récit de leurs vies et de la manière dont ils animent le quotidien de Montpellier, que l'artiste propose une transcription de cette histoire. Cette dernière est dépourvue de grands héros ou de martyrs oppressés et s'oppose en cela à ce que nous avions évoqué du récit félibréen. Marsal adopte, un positionnement qui se rapproche de celui du réalisme littéraire, se proposant de délivrer une narration en apparence aussi réelle que possible[1718]. La volonté d'objectivité réaliste trouve néanmoins sa limite, dans la manière toujours affable avec laquelle le peintre se propose de présenter ses portraits successifs. Cette vision optimiste peut ainsi s'observer comme une volonté d'offrir une histoire bienveillante d'une ville adorée par l'auteur. Les rues de la ville restent omniprésentes dans l'ouvrage. Quand elles ne sont pas directement énoncées dans le texte, elles se trouvent représentées en arrière-plan des illustrations de personnages. Esquissées, à la manière des pochades évoquées plus haut, Marsal use de sa dextérité et de sa connaissance experte des rues montpelliéraines pour retracer en quelques traits l'environnement urbain de ses personnages. La précision dont il fait preuve à l'occasion de ces représentations, permet d'ailleurs au spectateur avisé d'identifier les lieux auxquels fait référence l'artiste dans son ouvrage[1719].

En ce sens, le peintre nous propose ici un mode de représentation de la ville différent. Cette dernière se présente alors comme un théâtre de sociabilités. C'est au travers de ses habitants que se produit la représentation et que la ville trouve son identité. Marsal délivre ici une vision précise et hautement incarnée de sa ville natale. Si la *vue de Montpellier* en présentait l'aspect matériel et externe, l'artiste propose au spectateur de pénétrer dans les entrailles de la ville, d'en expérimenter une rencontre intime. L'artiste fait le choix de proposer une facette des sociabilités montpelliéraines qui concerne presque uniquement les couches basses de la société.

[1717] Rappelons que « Dins las Carrièiras dau Clapàs », signifie : « Dans les Rues du Clapàs ».
[1718] BERRY Romain, CHAMPONNIER Julie, *Les mouvements littéraires, Parcours de l'Humanisme au nouveau roman*, Ellipses, Paris, 2019, p.186.
[1719] La récente édition de l'ouvrage, proposant une traduction en langue française, illustre d'ailleurs ce point, dans la mesure où celle-ci offre également une identification et une mise en regard de l'état contemporain des rues dessinées par Marsal, MARSAL Edouard, WAGNER Pascal (trad.), *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, Jorn, Montpellier, 2024.

En pendant à cette vision populaire, s'impose le frontispice que Marsal réalise pour le journal *La Vie Montpelliéraine* (Fig.336 et Fig.337). Dans cette illustration, l'artiste propose des endroits emblématiques de la ville, donnant lieu à des rassemblements mondains et culturels. La différence de tonalité entre les illustrations proposées dans *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, dont les chapitre sont originellement présentés dans *La Campana de Magalouna*, avec celle du frontispice de *La Vie Montpelliéraine,* trouve une explication certaine dans la différence des publics visés par ces deux publications.

Cependant, la préférence qu'accorde Marsal au peuple, dans une série de travaux où il est mieux maître de ses propositions est ici remarquable[1720]. Ce fait peut s'expliquer par une volonté de laisser un témoignage d'évènements et de personnalités dont les sources autres n'auraient pas gardé de traces. Dans son amour pour la cité locale, l'artiste s'empresse donc de documenter une part hautement fragile de son histoire. Ainsi, de la même manière qu'il ne s'attèle pas uniquement à la représentation des monuments emblématiques de la ville dans ses travaux, mais qu'il fait au contraire l'effort d'en dessiner ses ruelles plus anonymes, l'artiste ne se contente pas de peindre ses habitants les plus célèbres. Dans cette observation, il nous faut relever combien les nombreux portraits de notables qui émaillent le catalogue des réalisations de l'artiste s'inscrivent de manière indirecte dans la démarche de nourrir le roman de l'histoire locale. Dans *Dins las Carrièiras dau* Clapàs, Marsal représente les personnalités les plus obscures qui, par le moyen de sa plume, reprennent chair. Si les histoires que présente l'auteur prennent des allures anecdotiques, c'est que la vie de ses personnages n'est pas remplie des grandes envolées ou des grandes gloires qui rechampissent traditionnellement les livres d'histoire. Ce sont ces succès fameux qui peuvent valoir à leurs héros des articles destinés à les flatter dans la presse généraliste. Ici, la vision que propose l'artiste est un complément essentiel à une approche plus compréhensive de l'histoire de Montpellier sous la Troisième République. L'ouvrage de Marsal donne donc une clé essentielle dans l'appréhension de l'usage de la mémoire collective dans la constitution d'une imagerie montpelliéraine.

Dans un tel contexte, se profile de nouveau le rôle attribué au peuple dans la garantie du maintien des traditions qui donnent à la ville son identité caractéristique[1721]. Cependant, si ces représentations se font pressantes pour Marsal, c'est que le peintre doit aussi faire face à un constat certain. Ce constat est celui de la fragilité des traditions dont il est question ici et ainsi de la disparition imminente des sujets qu'il présente. En effet, ces personnages, animant la ville

[1720] Rappelons le fait que Marsal se trouve à la tête de la rédaction de *La Campana de Magalouna* au moment où les premiers chapitres de *Dins las Carrièiras dau Clapàs* sont imprimés.
[1721] Nous développons ce point dans notre sous partie dédiée aux types montpelliérains.

de leur présence, donnant vie aux rues par leurs cris, leurs chansons, ou encore le bruit de leurs outils, se trouvent face au péril de la disparition. Or les traditions dont témoigne Marsal ne peuvent vivre que si elles sont incarnées. C'est pour cela qu'un livre comme *Dins las Carrièiras dau Clapàs* se trouve si largement centré sur ses personnages. Les rues de Montpellier, dès lors qu'elles ne se déterminent plus comme caisse de résonnance du cri de la marchande de betterave, ou comme l'atelier improvisé de l'aiguiseur, changent certes de physionomie, mais trouvent également un chamboulement profond dans leurs fonctionnalités. Ainsi, la représentation qui doit en être faite s'en trouve, elle-même, largement affectée.

Le chapitre traitant des grisettes montpelliéraines offre un témoignage de cette conscience de la fragilité, de la part de Marsal. Dans cette partie de son ouvrage, Marsal regrette la tendance des jeunes montpelliéraines à abandonner l'habillement traditionnel local, pour céder aux modes parisiennes[1722]. Ce phénomène, qui s'observe ici comme un substrat de la centralisation, trouve une correspondance à l'échelle architecturale dans la ville. En effet, l'arrivée du chemin de fer à Montpellier s'assortie d'une campagne de rénovation urbanistique, ayant pour visée, entre autres, de réaxer la ville vers le nouvel embarcadère municipal. La réfection des rues se perpétue tout au long du Second Empire avec le mandat notable de Pagézy. Elle continue ensuite sous la Troisième République, pour voir s'ériger sur son sol des façades dont le profil rappelle celles qui longent les grands boulevards de la capitale. Au-delà des façades des constructions, le programme urbanistique montpelliérain s'inspire largement de l'Haussmannisation parisienne. Ce fait s'observe dans le percement de boulevards, la mise au point d'un éclairage public, ou encore dans la construction d'un marché couvert au centre de la ville. Dans cette dynamique, Montpellier se joint ici au reste des villes provinciales du territoire qui choisissent, elles-aussi, de s'inspirer des travaux parisiens pour leur propre réorganisation urbaine[1723]. Ainsi, la rénovation des rues montpelliéraines ne rime pas seulement avec la destruction d'un environnement passé familier pour ses habitants, mais elle va également de pair avec son harmonisation, avec celui de la capitale par extension du reste des villes françaises. Dans un tel contexte, les institutions qui semblent immuables dans la ville de Montpellier peuvent conserver un sentiment ému qui contribue à alimenter la nostalgie des habitants. Cette émotion contribue

[1722] « O griseta d'atan, dequé siès devenguda ? Pecaire ! Paris lou gafarot t'a devourit ; la moda, aquela granda degavalhèira, t'a mes à la camisa et pioi t'a bailat per t'engoumbià sous grands fla-fla, sas plumas e sas flous de fabrica. », « O grisette d'antan qu'es-tu devenue ? Pauvrette ! Paris l'accrocheuse t'as dévorée ; la mode cette grande trouble-fête t'a mise à la chemise et puis t'a donné pour te parrer ses grands flans-flans, ses plumes et ses fleurs de tissu. », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.106.

[1723] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.352.

à solidifier leur rôle représentationnel, constituant un point d'ancrage rassurant dans une ville en pleine mouvance.

En dépit des disparitions ou des altérations qui sont dues aux travaux de modernisation de la ville de Montpellier, et de ce que celles-ci doivent à une forme de vision centralisatrice de la société, ces changements doivent être admis comme une tentative de répondre à des problématiques nouvelles et bien réelles. En effet, la nécessité de proposer un terrain d'accueil aussi favorable que possible au chemin de fer s'impose comme incontournable. C'est d'ailleurs la modernité de ce nouveau moyen de communication plus rapide entre les différentes localités, qui contribue à une urbanisation de la société française au XIXème siècle. Il apporte ainsi dans sa continuité un accroissement de la population dans les villes, parmi lesquelles Montpellier ne se trouve pas épargnée[1724]. Une forme d'urgence se dessine alors dans le remaniement de l'organisation municipale afin de faire face à cette densité nouvelle, donnant ici l'image d'une modernisation inéluctable et nécessaire, dans le but de ne pas perdre pied face à la concurrence de villes voisines à l'influence montante.

Marsal rend compte à plusieurs reprises des questionnements concernant le rapport du progrès avec le pérenne. Une nouvelle fois, le chapitre sur les grisettes montpelliéraines éclaire de façon explicite le positionnement de Marsal en la matière. Cette occurrence montre un artiste optimiste dans son rapport à la modernité qui, certes, détruit une partie des particularités locales, mais qui ne peut saper dans ses fondements l'identité montpelliéraine[1725]. Dans cette interprétation, s'illustre une confiance certaine du peintre dans cette identité locale. Cette confiance s'exporte d'ailleurs pour proposer un rapport de force avec l'influence parisienne. En effet, dans le raisonnement de Marsal, si l'accoutrement nouveau des grisettes adapté à la mode parisienne, n'est pas une préoccupation irréparable, c'est avant tout en raison du fort ancrage que représente ici l'instrumentalisation d'une immuable beauté des jeunes montpelliéraines. Face à cet élément du pérenne, face à cette caractéristique qui est faite montpelliéraine ici, la mode parisienne ne s'impose que comme une frivole décoration, incapable de fondamentalement changer l'essence des montpelliérains[1726].

[1724] *Ibid.*, p.352.

[1725] « E pamens, o Mount-Pelièrenca ! siès toujour poulida dins tas belesas parisiencas ! (…) No, la griseta n'es pas morta, car sa bèutat viéu toujour e viéurà tant que i'aurà una pèira dins lou Clapàs. », « Et pourtant, O Montpelliéraine ! tu es toujours belle dans tes apprêts parisiens ! (…) Non, la grisette n'est pas morte, car sa beauté vit toujours et vivra tant qu'il y aura une pierre dans le Clapàs. », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.106-107.

[1726] C'est aussi dans ce contexte qu'il nous faut observer la volonté de la propagande régionaliste de reprendre à son compte les discours touchant aux races humaines, comme nous avons pu l'observer dans notre sous-partie sur les types montpelliérains.

D'autres indices, parsemés au fils des pages de *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, offrent un éclairage sur le rapport de Marsal avec la modernisation de la société montpelliéraine. L'exemple du chapitre *Las Ibrougnas* et la manière dont l'artiste se félicite d'avoir vu, au cours de son existence, la disparition de ces figures controversées des rues de sa ville en présente une autre approche[1727]. Ce dont se félicite ici Marsal, c'est le succès d'une forme d'amélioration sanitaire de la société montpelliéraine, une affirmation qui rejoint celle formulée par l'auteur dans le chapitre *Lou Pelharot*. Un passage de ce chapitre affirme, en effet, une discrète approbation des mesures hygiénistes établies par la municipalité. Ces mesures, si elles se trouvent justifiées, mettent en danger la situation du chiffonnier, gagnant alors sa vie en ramassant les déchets des rues[1728]. Il est également des occurrences, dans l'œuvre de l'artiste, qui trahissent une certaine connivence avec les institutions modernes mettant en péril les petits métiers dont Marsal chante la typicité dans son ouvrage. D'une certaine manière, les multiples représentations que l'artiste produit des halles marchandes montpelliéraines s'inscrivent dans ce domaine. Un autre exemple vient appuyer cette observation de façon plus probante. Cet exemple est celui de la publicité que le peintre réalise pour le compte des Nouvelles Galeries (Fig.338) qui ouvrent à Montpellier autour de 1890 et provoquent alors la colère des petits commerçants locaux. Par ailleurs ces mêmes galeries participent pleinement à favoriser la centralisation des modes, telles que dénoncée dans le chapitre des grisettes montpelliéraines[1729].

La participation de Marsal à ces travaux et sa volonté de couvrir les évolutions de la ville, peut s'inscrire dans la veine d'une idéologie réaliste, dans laquelle le peintre se contente d'observer son évolution comme elle lui apparait. Or, l'analyse des points de vue que donne Marsal dans les chapitres de *Dins la Carrièiras dau Clapàs*, laisse parfois voir un positionnement orienté et enthousiasme même, dans sa description de la modernité. De ce fait, les évolutions qui apparaissent dans les œuvres de Marsal ne se voient donc pas adopter un caractère uniquement neutre qui ne s'y présente qu'au moyen d'une exhaustivité du peintre

[1727] « –I'a long-tems, benit siè Diéu! Que vesèn pas pus d'aqueles ibrougnas qu'éroun la risèia dau mounde. (…) –Aves ben resoun, mameta (…). », « –Il y a longtemps, bénit soit Dieu ! que l'on ne voit plus ces ivrognes qui étaient la risée du monde. (…) –Vous avez bien raison mamette (…). », MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.*, p.19.

[1728] « Un jour, lou Maire dau Clapàs, esmogut das milhards de microbes maufasents que despioi que lou mounde es mounde coungrilhoun dins l'univers e que l'iol de la sciença a dessoutat i'a pau de tems, dounèt l'ordre as ciéutadins de metre las escoubilhas dins una caisseta de pòu que s'escapèsse quauque bèstiau assassin. Lou Maire aviè belèu rasoun, mès lou pelharot trouvava qu'aviè tort. », « Un jour, le Maire du Clapàs, ému des milliards de microbes malfaisants qui depuis que le monde est monde courent dans l'univers et que l'œil de la science a découvert il y a peu de temps, donna l'ordre aux citadins de mettre les ordures dans une caisse, de peur qu'il ne s'en échappe quelque bête assassine. Le maire avait peut-être raison, mais le chiffonnier trouva qu'il avait tort. », *Ibid*.

[1729] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.368.

dans sa volonté de représenter sa ville. Elles se définissent aussi dans un contexte où elles jouent un rôle actif dans la redéfinition du mode de vie montpelliérain. Dans cette optique, les dernières occurrences citées ici, témoignent d'un artiste qui insiste à montrer la mouvance d'une ville en tant que milieu dans ses représentations. Les représentations purement visuelles se concentrent plus volontiers sur des éléments immuables qui se rattachent à une tradition, c'est le cas des vues de la ville, mais c'est aussi le cas des allégories qui la représente.

Nous trouvons une première *Allégorie de la ville de Montpellier* (Fig.339) dans le fascicule de l'*Eraut*, dans lequel nous avons déjà pu observer la *Vue de Montpellier,* réalisée par l'artiste. Dans cette représentation, Marsal décide de personnifier la ville, au travers d'une figure féminine. Le peintre fait usage ici des symboles dont nous avons traité plus tôt pour renforcer le propos de sa composition. De ce fait, l'université se trouve représentée dans le vêtement de cérémonie universitaire qui couvre les épaules de Montpellier. Marsal n'oublie pas non plus de ramener dans son dessin la dimension historique de la ville, en présentant sa scène devant les ruines de l'ancienne abbaye de Maguelone, mais aussi en coiffant son allégorie d'une couronne crénelée qui rappelle son passé médiéval. Le motif de la couronne crénelée est l'accessoire de parure qui se retrouve avec le plus de constance dans les représentations allégoriques que propose Marsal de sa ville natale. Elle s'identifie sur un dessin qu'il réalise pour le théâtre municipal (Fig.340), mais également dans celui qu'il réalise pour le menu du banquet de l'Amicale des Enfants de Montpellier (Fig.341).

Marsal n'use pas, dans la réalisation de ses allégories montpelliéraines, d'un vocabulaire qui puisse s'assimiler à une influence antique. Cette dernière apparaît pourtant occasionnellement dans d'autres types d'allégories que produit le peintre. C'est, pour exemple, le cas de ses allégories de fleuves, comme nous pouvons l'observer dans celle que l'artiste produit imageant l'Hérault (Fig.342), ou celle du Lez (Fig.343). Dans ces deux compositions, Marsal assume clairement l'influence qu'il doit aux représentations de fleuves qui parent le Capitole de Rome (Fig.344). L'évitement du thème antique, tel qu'observé sur les allégories de Montpellier peut donc se lire comme un respect de l'histoire d'une ville qui ne voit le jour qu'à l'époque médiévale[1730]. Marsal utilise portant à nouveau la statuaire pour proposer des citations dans ses allégories de Montpellier. Il met directement à contribution la statuaire de la ville à cette fin. La représentation de la ville proposée par le peintre sur le fascicule de l'*Eraut*, reprend à la fontaine réalisée par le sculpteur Jean Louis Journet, représentant également une personnification de la ville de Montpellier (Fig.345), l'idée d'un médaillon proposant les armes

[1730] CHRISTOL Michel, « Montpellier avant Montpellier, le Montpelliérais sans Montpellier », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.22.

de la ville, retenu par la main de l'allégorie. S'il met de côté certains éléments, comme l'habillement ambigument antique de la proposition de Journet, Marsal semble aussi s'inspirer de la coiffure de la statue dans ses représentations. De même, il ajoute des figures d'enfants pour compléter sa scène, rappelant ceux qui accompagnent la statue de Journet. Les figures enfantines apparaissent également sur le dessin du menu du banquet de l'Amicale. Ici Marsal reprend même la thématique du contenant renversé, déjà présente chez Journet. Une telle proposition de la part de l'artiste peut s'interpréter comme une volonté de s'inscrire dans une tradition qui offre déjà une exploration des thématiques sur lesquelles il travaille. Elle peut aussi s'observer comme un moyen de donner une image plus vivante de la ville. Dans un tel schéma, ce sont les statues de la ville de Montpellier qui s'éveillent pour la personnifier, donnant ainsi l'impression d'une cité vivante, animant par son souffle les œuvres qui la parent. Par ce moyen, l'artiste arrive donc également à mettre en avant un lien ténu entre l'art et Montpellier, cette dernière s'exprimant par son travers.

Il est également un symbole qui apparaît sur toutes les allégories de Montpellier réalisées par Marsal et présentées ici, ce sont les armes de la ville. Le motif du blason est plastronné sur la poitrine des allégories du menu et de l'*Eraut*, et il est porté sous le bras de celle du dessin pour le théâtre. Les armes de la ville proposent un renfort au vocabulaire symbolique lui est associé. Ce dernier symbole se révèle marqueur fort, puisque lui aussi ancestral et qui peut aussi s'adapter à de nombreuses modalités de représentations. Les œuvres de Marsal illustrent d'ailleurs cette souplesse. Nous pouvons, pour exemple, en trouver l'usage dans *Le Portrait du Cardinal de Cabrières* (Fig.346). Dans cette dernière œuvre, le blason est intégré dans le mobilier de la scène. De la même manière il se trouve intégré au mobilier urbain dans *La remise du drapeau à l'Association des Etudiants* (Fig.347). L'intégration du blason peut cependant se faire de manière bien moins organique que celle présentées ci-dessus. Le frontispice que Marsal réalise pour l'hebdomadaire *La Vie Montpelliéraine*, ou le programme qu'il réalise pour le Carnaval de Montpellier de 1902 (Fig.348), en proposent des exemples. Les armes de la ville s'imposent donc comme un moyen simple d'appuyer sur le caractère montpelliérain d'une scène, au moyen d'une adjonction qui peut rester abstraite, ou se fondre avec la narration d'une composition. Ayant observé ici la facilité qu'apporte l'usage des symboles dans le renforcement de la disposition montpelliéraine d'une imagerie, soulignons l'absence de ceux-ci dans l'imagerie symbolique que le peintre utilise quand il en vient à sa propre identité (Fig.349).

La présente sous partie démontre pourtant la maîtrise de ce vocabulaire par le peintre, mais également son enthousiasme face à l'idée d'en accumuler les éléments. Ainsi, l'allégorie de Montpellier que Marsal réalise pour le fascicule de l'*Eraut*, s'impose comme un témoignage

exemplaire de cette dernière observation. De fait, en adjonction aux références à l'histoire médiévale de Montpellier, à son armoirie, à sa statuaire, ou encore à son université, le peintre ne manque pas d'ajouter une discrète branche de vigne, qui vient effleurer les pieds de son allégorie. L'artiste propose donc ici une référence à la situation économique de la ville. Ce dernier aspect de la ville de Montpellier amène donc à questionner un élément essentiel dans son développement urbain au XIXème siècle : c'est son rapport à la ruralité et la manière dont cette tension entre l'urbain et le rural peut s'observer dans l'œuvre de Marsal.

3.2. Du Clapàs au Maset :

La transition que suit Montpellier au cours du XIXème siècle s'observe comme facteur majeur dans l'appréciation du mode de vie montpelliérain. Cette mutation concerne l'intensification de l'urbanisation de la ville, un phénomène qui s'étend à toutes les villes françaises de la période[1731]. A Montpellier cependant, cette urbanisation connaît un tournant particulier dans la mesure où elle celle-ci doit s'appuyer largement sur une saine croissance économique et industrielle de la ville. Or, nous l'avons évoqué, l'économie montpelliéraine se trouve étroitement liée à la culture viticole, induisant ainsi une intrication claire entre la ruralité et le développement urbain de Montpellier. Dans les faits, cette connectivité entre la ville et la campagne se caractérise tant par un investissement du rural dans l'espace urbain, que par la réciproque, impactant ainsi le mode de vie de ses habitants.

Un témoignage de l'investissement de l'espace urbain par l'imagerie rurale, se trouve dans l'inauguration du monument dédié à la gloire du professeur Planchon (Fig.350). Dans cette réalisation, le sculpteur Baussan s'astreint à rendre compte de l'importance de la vigne dans les travaux qui rendent célèbre le nom de son modèle. En effet, l'artiste présente dans son œuvre un ouvrier agricole offrant une grappe de raisins au buste du scientifique, hissé au sommet de la composition. Le médaillon, sur lequel figure l'inscription « Les viticulteurs à Planchon », vient appuyer le lien indéniable qui s'inscrit entre la matière viticole et l'éminent professeur. L'idée en soi de proposer une glorification de Planchon au milieu de l'espace urbain montpelliérain, induit une pénétration d'un élément du folklore viticole dans la ville, dans la

[1731] WINOCK Michel, *La Belle époque*, *op. cit.*, p.68-71.

mesure où le scientifique tire la gloire associée à son nom, de ses travaux à l'origine de la restauration du vignoble français[1732].

Ainsi, la vigne impose son ascendant majeur dans toute une panoplie de structures qui encadrent le fonctionnement de la ville de Montpellier. Planchon et par extension l'université en sont un exemple, mais le monde de l'industrie doit également trouver une influence similaire dans son développement. De fait l'intrication entre les données récoltées par le monde de la recherche universitaire et leur usage à des fins industrielles trouve à Montpellier une matérialisation dans l'ouverture de l'usine de la paille, par le chimiste Jean-Antoine Chaptal et son préparateur Etienne Bérard. Les propriétaires de l'usine arrivent ici à concrétiser leurs productions universitaires, afin de proposer des produits qui en sont issus à destination de l'agriculture locale. L'usine fabrique notamment des engrais chimiques[1733]. Marsal propose une représentation des bâtiments qui composent l'usine de la paille (Fig.351). Dans ce sépia, l'artiste s'attarde non seulement sur la représentation des différentes façades du complexe de l'usine, mais il s'applique également à inclure le paysage qui l'environne. Au moyen de cette pratique, la composition de Marsal laisse voir la ruralité qui submerge l'entour de l'usine de produits chimiques. L'artiste appuie, par ailleurs, sur le caractère champêtre de sa composition, en incluant la silhouette d'une jeune femme en habit de paysanne, panier au bras, son enfant à sa suite, ainsi que celle d'un homme travaillant la terre sur le plan arrière. Le point de vue que choisit le peintre, contribue largement à noyer l'usine dans son environnement. Celui-ci propose de placer la ligne d'horizon au niveau de son dernier tiers, laissant le ciel occuper la quasi entièreté de la partie supérieure. Par ce moyen, la monumentalité des façades de l'usine se trouve réduite par l'écrasante immensité du ciel. Cet effet se trouve accentué par l'éloignement du point de vue que choisit le peintre pour représenter la propriété. La hauteur du complexe est d'ailleurs mise en directe comparaison avec celle du moulin, qui s'érige à son regard, à la gauche de la composition, et contribue ici aussi à appuyer l'impression bucolique se dégageant du sépia. Si l'usine est le sujet qui intitule l'œuvre, elle n'occupe finalement qu'une place minime dans l'ensemble de la composition. Ainsi, la construction se fond de manière harmonieuse dans son environnement. L'atmosphère rurale vient entièrement englober ici ce symbole de modernisation de la société, symbole en même temps de son basculement vers un mode de vie de plus en plus urbanisé. La composition de Marsal laisse voir ici un exemple de

[1732] PESCHOT Bernard, « Planchon et la lutte contre le phylloxéra », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.380.
[1733] DULIEU Louis, « Le chimiste Etienne Bérard, trésorier de l'Ecole de Pharmacie de Montpellier (1764-1839) », *Revue d'histoire de la pharmacie*, Montpellier, 1950, p. 40-44.

cette usine qui investit l'espace rural, mais dont la silhouette se fond de manière harmonieuse avec son environnement, jusqu'à laisser son architecture se confondre avec celle, plus traditionnelle, du moulin érigé à sa gauche.

Si cette intégration fonctionne avec tant de fluidité, c'est bien que l'adaptation des produits de l'usine à la vie montpelliéraine, induit d'assumer la part de ruralité qui est encore inhérente à son fonctionnement. C'est dans cette optique que nous pouvons observer la production de matériel chimique qui doit se destiner à l'usage de l'agriculture et en particulier dans la viticulture. Dans le dessin de Marsal, cette interconnexion est évoquée au travers de la représentation d'une parcelle de vigne, dont se reconnaissent les rayonnages réguliers qui s'étendent à l'avant du moulin. Ici, donc, Marsal présente une intrication entre industrie chimique et viticulture.

L'exemple de l'usine de la Paille offre la vision d'une invasion de l'espace rural par l'immobilier industriel, associé à la modernité et à l'urbain, quand celui du monument de Planchon donnait un exemple inverse. Cette dernière configuration, peut mener à des scènes qui démontre la résidualité d'un caractère de ruralité dans la ville. Marsal propose la représentation d'un tel phénomène dans son œuvre *Le vieux puits proche du Peyrou* (Fig.352). Dans cette composition, le peintre laisse voir une scène ne présentant aucun indice d'une localisation urbaine. Le vieux puits, pièce centrale de l'œuvre, y est dépeint entouré de talus de pierres irrégulières et son mécanisme de bois et de céramiques est activé par la force animale. Le sol poussiéreux que viennent battre les sabots de la bête est sans revêtement. A l'arrière-plan, l'artiste figure des façades de bâtisses dispersées dans un paysage verdoyant, s'étendant sous le calme azuréen du ciel montpelliérain. Rien ne laisse suggérer, à l'observation de cette seule scène, une proximité quelconque avec le centre de la ville, comme nous en informe pourtant son titre. Ici, Marsal présente une scène empreinte de placidité, qui semble éloignée de l'agitation urbaine. Dans le calme qui exsude de cette œuvre, s'exprime une forme certaine d'intemporalité, s'opposant avec les mouvements de la modernité et ses différentes modes. Cet effet d'intemporalité est entretenu par l'absence de fantaisie ou d'ornement quelconque dans la structure du puits, dans l'habillement du seul personnage de la composition, ou bien même dans les façades des architectures représentées[1734]. Par ce moyen, la scène que peint Marsal, s'offre dans son intemporalité comme en dehors de débats autour de la modernité ou du manque de modernité dans l'œuvre.

[1734] La seule façade qui pourrait porter de telles caractéristiques, est celle de l'élégante bâtisse, que Marsal dissimule derrière les branchages des arbres environnants, à l'arrière-plan gauche.

Ce que démontrent essentiellement les derniers exemples présentés ici, c'est combien la tension existant entre le rural et l'urbain à Montpellier durant la vie de Marsal, en fait un terrain propice à la représentation de paysages. La capacité du peintre à rendre compte de représentations rurales soignées, s'impose comme un caractère incontournable dans la retranscription probe des retors de la vie montpelliéraine. Ce dernier fait explique en partie la propension de Marsal à produire de nombreux paysages au cours de sa carrière[1735]. S'ajoute à cela, le contexte national et la demande d'un marché notoirement amateur de telles scènes. Le bouleversement de la hiérarchie des genres picturaux accompagne ce phénomène. Cependant, le changement de perception du Salon qui se transforme en place de marché, contribue également, sous la Troisième République, à l'essor de ce genre[1736]. Marsal suit ce mouvement, en proposant régulièrement des paysages au Salon montpelliérain[1737]. L'artiste commence à exposer ses paysages de manière sporadique à partir de la décennie 1880, puis augmente la fréquence de ces expositions durant les suivantes. Le genre du paysage excède alors ses propositions de scènes de genre, jusqu'alors favorisées par l'artiste. En dépit des préférences observées ici, le genre du portrait reste, toutes périodes confondues, celui que choisit majoritairement Marsal pour le représenter lors de ces expositions.

Dans ce phénomène se laisse percevoir une tendance du peintre à comprendre les modes qui régissent le monde de l'art et les tendances favorisées par le marché. Ce qui se manifeste ici au travers du genre du paysage, se retrouve également dans le contexte de la manière artistique du peintre. L'éclaircissement de sa palette, afin de s'accorder aux usages des jeunes générations, en constitue un exemple sans équivoque. Eloy-Vincent témoigne de la volonté active de Marsal à user de teintes plus claires dans ses compositions et de ses appréhensions à cet égard[1738]. En dépit de ces doutes, le peintre procède finalement à un tel changement dans sa manière propre. Ce phénomène se laisse timidement observer à partir de la fin de la décennie 1870. Parmi les premières occurrences, s'illustrent par exemple *La Cigale* (Fig.353), ou *La Marseillaise* (Fig.354). Sur ces deux compositions, Marsal inclut dans le fond de ses toiles un ciel bleu qui s'éloigne de l'harmonie de ses ocres et de ses verts de prédilection, observables

[1735] Ce dernier fait, peut être apprécié à la consultation du catalogue d'œuvres joint à notre étude.
[1736] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p. 148.
[1737] Notons que le peintre n'expose aucun paysage au Salon parisien.
[1738] L'auteur n'hésite d'ailleurs pas à donner sa désapprobation vis-à-vis de ce changement de manière, chez son ancien maître, « Cependant il lui arrivait d'être mordu par le doute touchant son art, témoin de cette question qu'il me posa un jour : « Comment faites-vous pour peindre clair ? J'essaie, je n'y parviens pas. » – « Parce que les principes techniques de 1850 vous défendent d'accepter que le vert soit vert, le jaune, jaune, le rouge, rouge. Vous tempérez les tons francs malgré vous ». Du reste il eut bien tort de vouloir réformer une technique appropriée à sa vision et d'où sortit ce remarquable petit tableau « La prière pendant l'orage », car il n'obtint sur ses vieux ans que du bariolage. », ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.195.

dans des toiles produites plus tôt dans la carrière du peintre, telles que *Le Viatique* (Fig.355), datant de 1866 ou que son *Saint-Benoît d'Aniane* (Fig.356), de 1875, deux œuvres présentent pourtant, au même titre que *La Marseillaise* et *La Cigale* des scènes respectivement l'une urbaine, l'autre en pleine nature. Cependant Marsal n'y inclut pas le bleu du ciel, gardant la palette qui lui est alors habituelle. Ces premiers éclaircissements s'amplifient au fil de la décennie, pour arriver à des propositions qui subvertissent plus encore la palette primitive de Marsal. Ce phénomène s'observe dans *Le Port de Palavas* (Fig.357), peint en 1889. Cette pâleur générale continue de suivre Marsal et le poursuit même jusque dans ses représentations d'intérieur, comme le démontre son *Grand escalier du Théâtre de Montpellier* (Fig.358).

Si Marsal est tenu au courant de la mode nouvelle qui tend à proposer au public des œuvres aux palettes plus claires, c'est en partie grâce à sa fréquentation régulière des expositions artistiques. C'est dans ce contexte que l'analyse des demandes du marché[1739] peuvent ressortir avec d'autant plus de vigueur, qu'elles encouragent la critique à fournir un regard sur ces questions. C'est d'ailleurs dans la période où nous identifions les premières occurrences d'une tentative de changement de palette, que Marsal se trouve associé, dans les mots de la critique locale, à l'école impressionniste[1740]. C'est également à cette période que certains des tenants du groupe impressionniste font leur entrée au Salon officiel, provoquant un phénomène retenu sous le nom de « crise de l'Impressionnisme » et qui rend surtout compte du début d'une forme d'institutionnalisation du mouvement[1741]. Ainsi, en dépit de l'aversion qu'exprime le peintre pour les modes dérivant de l'influence parisienne, il se trouve, lui-même, désireux de s'affilier avec une certaine mouvance nationale. Se profile également ici l'impact du musée Fabre, et le chamboulement que provoque dans les aspirations des peintres montpelliérains l'entrée de la toile de Julien Gagliardini sur ses cimaises en 1891. C'est un fait dont rend rétrospectivement compte Eloy-Vincent[1742]. Les tonalités de palette sont le point central des réflexions provoquées par l'entrée de l'œuvre au musée. Celles-ci viennent, dans l'esprit collectif, s'opposer durement avec l'héritage laissé par Courbet en ce domaine[1743]. Eloy-

[1739] En ce sens, il nous faut également observer combien le succès des expositions biterroises du début du siècle qui mettent à l'honneur des artistes associés aux mouvements impressionniste et postimpressionniste peuvent avoir un impact sur les peintres et leur production à destination d'un public local.

[1740] « Un connaisseur « très-fort » m'a dit que cette fantasmagorie était un des plus heureux produits de l'école *impressionniste*. Allons ! tant mieux ! A cette même école se rattacheraient également les deux toiles de M. Marsal, dont l'aspect étrange nous a préoccupé dès le premier jour. », *Le Midi*, 26 mai 1881, p.2.

[1741] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon*, *op. cit.*, p. 146-148.

[1742] Rappelons ici le fait que Marsal ait produit, dans sa carrière, une copie de la toile en question.

[1743] « La vue de Courbet ne nous préservait pas, parce que Courbet conserve dans son réalisme audacieux et dans la richesse de sa pâte quelque chose de ce fond de poële mal nettoyé commun aux peintures de la première moitié du XIXème siècle. Mais quand on installa sur la cimaise (…) les éclats systématiques de Gagliardini, quel

Vincent précise dans son article l'aspect temporaire que ces effets manifestent sur l'école montpelliéraine qui retourne ensuite à l'ancienne manière inspirée du Réalisme et du mouvement romantique[1744]. Cet étiolement ne s'exprime que partiellement à l'étude de la production de Marsal. Ce dernier adopte plutôt une approche diversifiée, en proposant à la fois des œuvres dans la manière montpelliéraine traditionnelle, c'est particulièrement le cas de ses portraits, mais aussi des œuvres inspirées par les accents de ces tonalités à la mode.

Les échanges que Marsal entretient avec des peintres vivants sur Paris, sont également des sources potentielles d'infiltration des modes parisiennes dans son art. La correspondance avec son ancien élève Chauvain nous délivre d'ailleurs un exemple de cette dernière observation. Ce dernier lui dit explicitement à quel point Paris goûte très peu aux faveurs du bitume. Le jeune Chauvain informe alors son ancien maître du fait qu'il a décidé d'abandonner l'usage de cet outil dans ses compositions. Il nous informe surtout de la prise de distance déjà effective de Marsal à l'égard de cet outil[1745]. Plus tôt dans l'année, Chauvain mentionne également le goût parisien pour les pâleurs, qu'il compare même à des brouillards[1746]. Chauvain mentionne également une entrevue avec le peintre Maximilien Leenhardt, au cours de laquelle ce dernier lui aurait théorisé les bénéfices des couleurs claires[1747]. Si cette théorie convainc peu le jeune Chauvain, il est possible que les échanges réguliers qu'entretient Marsal avec Lennhardt, lorsque celui-ci se trouve à Montpellier, aient pu influencer sa manière artistique et l'aient poussé à céder un peu plus à l'influence impressionniste qui se trouve à l'origine de cette mode.

L'influence impressionniste s'exprime, dans l'œuvre de Marsal, au-delà de l'éclaircissement de sa palette. En effet, des indices s'en manifestent au travers de reprises d'un motif en particulier, celui des taches lumineuses provoquées par la lumière du jour filtrant à travers le feuillage d'un arbre. Ce motif apparaît de manière régulière dans les œuvres de

---

étonnement et quel malaise ! », ELOY-VINCENT Albert, « Trois hommes et trois âges », *La Vie Montpelliéraine*, 26 janvier 1929, p.3.

[1744] Nous avons précédemment pu relever le manque de goût, qui se confirme ici, qu'Eloy-Vincent entretient à l'égard de cette manière, un sentiment personnel qu'il nous faut prendre en compte ici, tant il pourrait avoir influencé l'avis de l'artiste, « Toutefois la plupart de nous ne furent pas long à préférer les lumineuses inconsistances d'hier aux profondeurs d'âme et de matière des romantiques et des réalistes d'avant les ombres violettes de l'impressionnisme. », *Ibid*.

[1745] « (…) je viens de supprimer/ (…) de / bannir totalement de ma palette le…../ Bitume !! (…) / imaginez vous mon cher que tout Paris lui fait/ la guerre (…) », ChaP-3.

[1746] « Nous sommes allés/ avec Privat samedi dernier chez Leenhardt, il/ nous a tenu des théories indéfinissables sur le plein/ air car vous le savez c'est la peinture d'aujourd'hui/ vous le savez c'est la peinture d'aujourd'hui/ ces blancheurs fades dont le peuple de Paris raffole en/ idiot qu'il est et était, qu'en dehors de ces brouillards il n'y a/ plus rien, le midi pour eux n'est rien, un désert/ de la poussière de soleil ; un désert, rien de plus voilà leur/ idée à eux. », ChaP-3.

[1747] *Ibid*.

Marsal, parmi lesquelles le *Vieux puits près du Peyrou* (Fig.359), son *Portrait d'homme* (Fig.360). Il se trouve également dans ou encore *La Cueilleuse de cerises* (Fig.361) qui, dans sa manière, s'éloigne pourtant largement des prétentions de l'Impressionnisme. La répétition de ce motif permet d'observer ici le goût que possède Marsal pour les effets d'ombrage. Il se sert régulièrement de ces procédés, afin d'animer les surfaces uniformes des sols dans ses compositions. Cet effet se manifeste dans une toile comme la *Vue de Palavas* (Fig.362), dans laquelle l'artiste, ne pouvant utiliser les effets des feuillages d'arbres, s'amuse à représenter l'ombre d'un cheval dont la silhouette se découpe ainsi sur la pâleur du sol palavasien, venant en perturber la monotonie.

L'affection portée par Marsal au motif des taches lumineuses, peut s'expliquer par l'importance croissante que prend l'impression de plein air dans l'évolution de la peinture au XIXème siècle[1748]. La popularité à l'échelle nationale de la peinture de plein air trouve une résonnance avec les mœurs méridionales et le mode de vie local affectionnant la vie en extérieur. Eloy-Vincent raconte l'enthousiasme des peintres de la ville à envahir les abords des cours d'eau de la campagne montpelliéraine, afin de se plonger dans la réalisation d'études[1749]. Marsal s'adonne lui-même à ces pratiques jusque dans les décennies les plus avancées de son existence[1750]. Le peintre propose même des séances de peintures en pleine nature à ses classes de jeunes filles[1751]. Dans l'idée de procurer une telle sensation de plein air à ses œuvres, l'apposition d'un motif de taches lumineuses peut contribuer à insuffler un certain dynamisme à la scène, au travers du frétillement qui émane de l'irrégularité de ces taches. L'effet de vibration évoqué ici se retrouve dans le traitement de la touche générale de certaines œuvres de Marsal. Il s'observe dans une toile telle que *Jeunes femmes dans les bois* (Fig.363). Dans cette œuvre Marsal se sert d'une touche dynamique afin de traiter l'ensemble de sa composition, lui conférant une impression de fraîcheur qui le rapproche d'une sensation de plein air. La sensation abordée ici se fait particulièrement présente, à la comparaison d'une œuvre comme *La*

[1748] MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'artiste au XIXème siècle*, *op. cit.*, p.115.

[1749] « Tout ce que je concevais de l'art en ce temps-là s'y résumait. Même encore à présent, du fait qu'elle évoque quelques amateurs falots de peinture dominicale, je revois, en la reconstituant, de typiques vieillards sentencieux qui se flattaient de concourir à ma formation artistique et qui, tous les dimanches, s'emparaient du petit bord de l'eau de Montplaisir sous Castelnau pour y peindre ce qu'ils appelaient des études. (…) Je suis sûr qu'Edouard Marsal se les rappelle tous. », ELOY-VINCENT Albert, « Trois hommes et trois âges », *La Vie Montpelliéraine*, 26 janvier 1929, p.3.

[1750] « L'âge est venu sans restreindre, en rien, la prodigieuse activité d'Edouard Marsal. Cet été encore, on le voyait –comme on le reverra l'été prochain– sur les bords de cette rivière si méridionale, le Lez, auprès du Roc de *Substantioun*, passant ses après-midis à fignoler, avec sa coutumière probité artistique, quelques-unes de ses ravissantes pochades qui sont comme un reflet de cette nature qu'il aime tant. », « En devisant avec… Edouard MARSAL », *Le Petit Méridional*, 23 octobre 1927, p.2.

[1751] Une photographie, conservée dans une collection privée, de la classe de Marsal s'étant réunie dans un bois pour y planter ses chevalets, vient étayer cette observation.

Cueilleuse de cerises qui, en dépit de l'usage du procédé des taches de lumière, peine à trouver la dimension atmosphérique qui se dégage des *Jeunes femmes au bois*. Dans cette manière enlevée de traiter une composition, se remarque un sentiment similaire à celui des pochades prises sur le vif, que réalise Marsal. Le peintre s'attache à faire souvent figurer sur ses pochades, la mention du jour et du lieu représenté. En ce sens, la démarche du peintre peut s'inscrire dans une forme de parallèle avec la démarche Claude Monet (1840-1926) dans le traitement de ses séries, notamment[1752]. Là où Monet tente de capturer l'image d'un moment fugace dans la journée, se concentrant sur un même motif, Marsal se propose, lui, de saisir un instant dans la vie de son environnement natal. L'état que Marsal capture ainsi, s'il est certes moins éphémère, conserve dans sa conception fondamentale une conscience de sa fragilité d'état. De cette manière, les mutations auxquelles est soumis le paysage montpelliérain, tout au long de la vie de Marsal ont pu conditionner cette appétence du peintre pour la prise incessante de ces vues qui entourent son quotidien.

L'intérêt que Marsal peut porter à l'étude des peintres impressionnistes dans sa carrière trouve aussi une manifestation dans des occurrences de compositions qui dénoncent clairement son observation des travaux des artistes s'affiliant à ce groupe, en particulier ceux de Monet. Le *Portrait d'Adèle Marsal* (Fig.364) propose une première occurrence de ce fait. En effet, l'artiste y présente une composition qui s'observe comme une citation de la *Jeune femme à l'ombrelle* (Fig.365). Ce phénomène s'observe autant dans la volonté de présenter un modèle en pleine nature, munit d'une ombrelle, que dans son choix d'un point de vue en contreplongée. De même, le peintre nous propose, au même titre que Monet, un aspect intime dans cette balade en plein air, puisqu'il choisit sa fille pour modèle, là où le maître parisien représente sa femme. La proposition de Marsal se distingue cependant de celle de Monet dans le traitement pictural de son œuvre. Marsal s'attache à préserver une fermeté dans son dessin, s'attachant à représenter avec vérité le portrait de sa fille. Monet n'attache, lui, pas à une telle précision dans sa manière. Il s'échappe ainsi de la composition de Marsal une plus grande placidité, et une stabilité habituelle à son esthétique, là où celle de Monet se présente comme plus enlevée, plus aérienne. Marsal reprend également le motif du *Champ de coquelicots* (Fig.366) auparavant traité par Monet (Fig.367), dans son Œuvre. Ici encore, et en dépit de la touche plus dynamique qu'adopte le maître montpelliérain, il propose une composition qui présente une fougue moins efficace que dans celle de son homologue parisien.

[1752] BRODSKAYA Nathalia, *Claude Monet*, Parkstone international, New-York, 2010, 160p.

L'*Etude de crépuscule sur le port de Sète* (Fig.368), propose une nouvelle confrontation à l'œuvre de Monet. Ici, Marsal explore la question des modalités de la théorie du contraste simultané des couleurs, en proposant une citation explicite à l'œuvre dont le mouvement impressionniste tire son nom : *L'Impression soleil levant* (Fig.369). Marsal use de la même palette bleutée que le maître parisien, afin de traiter la pénombre ambiante de ce crépuscule. Comme sur l'œuvre de Monet, les silhouettes obscures des barques viennent animer les plans plus avancés de la composition. Le peintre use aussi d'une teinte orangée qui s'oppose dans sa complémentarité au bleu ambiant, et permet aux éléments traités ainsi de ressortir de manière vibrante. Ici, donc, Marsal reprend le procédé de Monet, afin de faire ressortir l'intensité de son soleil et du reflet de ses rayons sur l'étendue plane de l'eau. Sur l'œuvre de Marsal en revanche, la lueur du soleil se voit rivaliser avec celle du phare de la ville, quand sur celle de Monet le soleil seul perce la monotonie ambiante, colorant ciel et mer.

A nouveau, une différence majeure subsiste néanmoins entre le traitement que Marsal propose en regard de celui de Monet dans le traitement de la touche. Le montpelliérain la conserve lisse, donnant à sa composition un effet général de calme et de placidité. Ce calme tranche avec le bruit que nous retrouvons sur l'œuvre de Monet. Celle-ci est animée par les fumées et les brouillards du port industriel qui se profile à l'arrière-plan de son œuvre et l'agitation des flots qui deviennent au moyen de la touche comme des paillettes de couleur dynamisant la surface. Marsal appuie plus largement sur la monotonie du ciel, à laquelle répond celle de la mer, rendant compte de la placidité méditative de la scène. De la même manière, le maître montpelliérain nous propose ici la vision d'un port de pêche sans indice évident de modernité industrielle, et joue à nouveau avec la notion d'intemporalité. Monet laisse clairement voir le profil industriel du port qu'il dépeint, notamment au travers de la représentation de tours industrielles, desquelles s'échappent des nuées de vapeur. Ici, le choix de la touche adoptée par Marsal, dans sa disparité avec celle du maître impressionniste, s'adapte donc à la thématique représentée par le peintre. Il émane de *l'Etude de crépuscule sur le port de Sète*, une sensation de stabilité et de pérennité de l'instant qui, s'il est fugace, prend conscience de sa régularité, se répétant inlassablement tous les jours dans un paysage qui semble alors inamovible[1753].

[1753] Il nous faut donc envisager combien le traitement de la touche tel que nous l'avons vu dans *Les jeunes femmes au bois* peut ainsi exprimer une volonté du peintre de rendre compte de la fugacité du moment représenté, si l'on considère ici qu'une touche lisse exprime pour le peintre un sentiment de pérennité qui s'oppose à celui de la touche enlevée.

Le paysage impressionniste n'est pas le seul à inspirer Marsal dans ses créations, nous pouvons l'observer dans des propositions telles que son *Paysage* (Fig.370). Ici, la référence esthétique du peintre se révèle être Camille Corot (1796-1875), dont il reprend le traitement spécifique des arbres, associé à la manière qui vaut au peintre son immense popularité[1754]. Cette dernière s'observe dans des toiles du maître conservées au musée Fabre, telles que *La pêche à l'épervier* (Fig.371). Marsal reprend également le procédé de l'animation chromatique par le dépôt d'une tache colorée, ici grâce à l'ocre du buisson au centre de la composition. Les expériences de copiste de Marsal ont pu contribuer à éveiller chez le peintre un attrait pour l'exploration des manières d'autre maîtres, de même qu'elles ont pu lui procurer une certaine aisance dans ce domaine. Cependant, au-delà de l'approfondissement de son art, des propositions telles que celles que nous venons d'étudier, composées dans le goût de deux maîtres qui connaissent une immense fortune durant la carrière du peintre montpelliérain, peuvent aussi présenter un argument commercial non négligeable. Ces petits formats s'offrent ainsi comme des toiles faciles à proposer au marché et peu coûteuses dans leur exécution. Cependant, au-delà des considérations commerciales, s'observe une accointance véritable entre la volonté qu'exprime Marsal à proposer des œuvres à la sensorialité immersive, et la démarche d'un peintre tel que Monet, qui tente de partager au travers de son art des impressions ressenties, avec son spectateur.

En dépit des accointances soulevées ici entre les maîtres dominant un marché de l'art parisien et les créations de Marsal, le peintre se refuse de sacrifier aux effets de mode le caractère régional de son Œuvre. Dans l'*Etude de crépuscule* comme dans celui du portrait de sa fille, le paysage que choisit de représenter Marsal est un paysage de la région. Dans ce sens il préserve ici la thématique de la représentation du local. Ainsi, si le peintre accepte de céder en partie à l'influence des modes nationales, le peintre choisit néanmoins de conserver quelques prérogatives dans sa pratique. S'il est moins facile de déterminer le lieu représenté sur le *paysage* que le maître montpelliérain réalise dans le goût de Corot, Marsal adapte néanmoins cette manière en restant éloigné des effets de brouillard trop poussés[1755], mais aussi par l'usage de couleurs plus riches que celles plébiscités par Corot. Cette observation se note dans les tonalités de ses verts, mais surtout dans le bleu du ciel. Ici nous retrouvons un élément caractéristique des représentations de l'artiste. Les ciels de Marsal sont, presque

[1754] POMAREDE Vincent, *Corot*, Flammarion, 1996, Paris, 255p.
[1755] Même s'il fait usage d'une certaine perspective atmosphérique en arrière-plan.

systématiquement[1756], des ciels bleus, peu troublés par des perturbations atmosphériques quelconques à l'exception de légers voiles laiteux. L'omniprésence de ce ciel bleu, jointe à la représentation d'une luminosité savamment étudiée, induit la présence d'un soleil éclatant et s'avère capitale dans le contexte du programme esthétique que Marsal développe au cours de sa carrière. Il est question ici de suggérer la clémence du climat méridional. Or, le climat prend une place de choix dans la construction d'un discours intellectuel et d'une identité locale. C'est en cela que la transcription de cette notion devient capitale dans la définition de son vocabulaire esthétique et, par extension, dans l'inclusion d'une œuvre à celui-ci[1757].

La reprise de thématiques axées sur une perspective locale tend également à offrir au peintre la possibilité d'explorer des sujets plus spécifiques et qui peuvent le démarquer du reste de la production nationale. La toile *le Sulfatage des vignes* (Fig.372), présente un exemple de ce phénomène. Dans cette œuvre, l'artiste présente une parcelle viticole en pleine étape de traitement contre les maladies cryptogamiques, au moyen d'une application de sulfate de cuivre, reconnaissable à sa couleur bleutée. Le traitement de cette thématique, permet à Marsal d'explorer un jeu entre le vert du feuillage des pieds de vigne et le bleu de la mixture déposée à leur surface. Cette teinte trouve un rappel dans celle du ciel éclatant qui surplombe le domaine viticole. L'usage du bleu de la bouillie bordelaise et du vert bleuté des feuilles de vigne est d'ailleurs mis en valeur par l'ocre de la terre qui s'y impose en couleur complémentaire. Le peintre propose un traitement par la tâche des feuilles des vignes s'étendant sur le premier plan de l'œuvre. Cette technique permet de donner du dynamisme à sa composition, dans laquelle les feuilles de vigne apparaissent comme papillonnantes, engloutissant dans leur frénésie l'ouvrier agricole en train de les traiter et les deux chiens au premier plan. Marsal peint de manière égale les vignes formant une oblique dans la composition qui propose une transition entre les différents plans. Cette oblique donne aussi une sensation d'instabilité à la toile, renforcée par la ligne d'horizon pareillement oblique, et qui rend avec justesse l'irrégularité des topographies de parcelles viticoles. Le reste de la parcelle, à l'arrière-plan gauche, est traité avec moins de précision et plus de flou. Ce procédé renvoi à la manière dont Marsal représente les arbres sur sa toile, leur donnant un aspect duveteux. Il arrive néanmoins à suggérer un mouvement dans leurs branchages, en usant de la sinuosité de ses coups de brosse.

[1756] Nous avons vu dans notre étude du *Saint Augustin*, ou dans celle de l'*Entrée de Marie de Montpellier et Jacques d'Aragon*, combien, lorsque l'artiste choisit de nuancer son ciel, cette démarche s'inscrit dans l'espoir de rendre service à la narration des compositions.

[1757] En ce sens, il nous faut ici observer combien l'étude de la luminosité et la volonté d'en donner un rendu précis a pu influencer l'éclaircissement de la palette que nous avions pu identifier, même s'il nous faut tempérer cette observation, dans la mesure où les scènes d'intérieur subissent, elles aussi, l'influence de ce changement, comme le démontre la représentation de l'*Escalier du Théâtre municipal*.

Le mouvement observé au niveau des branchages se fait essentiel dans une telle composition, puisqu'il vient suggérer la présence d'une brise légère, balayant les éléments de l'espace pictural depuis sa droite, jusqu'à sa gauche. Le ploiement des adventices au premier plan, répond au mouvement des arbres à l'arrière et même à celui des nuages dans le ciel. Cet effet permet ainsi de lier les plans entre eux et surtout de donner de la cohérence à la composition, tout en créant une oblique qui s'oppose à celle précédemment observée. La brise suggérée par ce mouvement, ajoute à la sensorialité qui se dégage de l'œuvre. Cette sensorialité est largement dominée par la chaleur ambiante que le peintre propose dans l'usage d'une lumière éclatante, mais aussi au travers du bleu tranquille du ciel s'étendant au-dessus de la scène. Cette sensation de chaleur est, par ailleurs, appuyée par les personnages présents sur l'œuvre. En effet, les deux hommes portent des chapeaux pour se prémunir de l'ensoleillement. De même, les chiens au premier plan offrent un profil à la langue pendante, exprimant la soif provoquée par cette chaleur estivale.

La représentation d'une telle scène se trouve hautement circonstanciée, tellement qu'elle permet au spectateur d'établir une période calendaire à la toile. En effet, les grappes vertes qui alourdissent les branches des pieds de vigne, signifient une période post floraison, quand les fruits ne sont pas encore arrivés à maturité. Cette dernière observation propose ainsi de situer la scène à un début de saison estivale, une estimation qui se trouve soulignée par la chaleur ambiante dont rend compte l'artiste dans son œuvre. La saisonnalité viticole, qui permet ici de clarifier le contexte de la scène présentée par Marsal, est aussi une caractéristique centrale dans l'étude du fonctionnement de Montpellier. Comme le précisent Rémy Pech et Christian Lacave dans leur étude sur l'économie de la ville, les années montpelliéraines trouvent leur rythme dans le cycle naturel de la vigne. La période des vendanges, pour exemple, voit les rues de Montpellier se vider en faveur des plantations viticoles[1758].

Ce qu'une œuvre telle que *Le Sulfatage des vignes* met également en avant, c'est la manière dont le monde rural participe, à Montpellier, à la pleine définition du tissu social. Ici, Marsal démontre combien la vigne propose un terrain de confrontation entre les différentes classes sociales. Dans cette œuvre, l'artiste fait figurer un ouvrier agricole et le propriétaire qui l'emploie. La condition des deux hommes est rendue lisible, au moyen de la différence dans leur habillement, mais aussi au travers du rôle qui est attribué à chacun dans la composition. L'ouvrier agricole, sulfateuse au dos, manches retroussées, est en train de traiter la parcelle. Le propriétaire, lui, a conservé sa veste et se propose ici simplement de superviser l'opération, en

[1758] LACAVE Michel, PECH Rémy, « De l'espoir aux échecs », AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, *op. cit.*, p.344.

contrôlant la qualité de la bouillie bordelaise qui doit être appliquée sur les plants. Le rôle que lui attribue Marsal dans l'œuvre, est celui d'un propriétaire actif et intéressé au processus d'entretien de son domaine. Dans cette composition, l'artiste rend compte d'une classe privilégiée qui s'intéresse au travail de ses terres, qui se rend à leur contact, couvrant ses souliers de terre, plongeant ses mains dans la comporte où se trouve la mixture de traitement, et qui entretient une proximité avec ses employés. Par ailleurs, cette proximité entre le propriétaire et ses terres, est mise en exergue par l'élévation du profil de l'habitation du domaine en arrière-plan. Une habitation qui se trouve dont, elle-même, en plein milieu des parcelles agricoles.

Marsal distingue ainsi la position du possédant dans cette toile. L'œuvre permet de mettre en valeur sa richesse, mais aussi son implication dans la fructification de celle-ci. Cette participation, si elle est active, est pourtant circonscrite. Le propriétaire s'astreint ici à un rôle de superviseur. Il ne participe pas aux activités mécaniques de l'entretien, sa sphère d'action se cantonne à une portion limitée de cette notion. Ici, son rôle s'associe plutôt à l'aspect savant du sulfatage des vignes. Dans son activité de contrôle, le propriétaire est ici celui qui inspecte la bonne qualité de la mixture, signifiant son savoir dans ce domaine. Cette action lui associe des qualités et un savoir-faire particulier qui ramène à nouveau à évoquer le rôle de l'Ecole Nationale d'Agriculture, puisque les livrets qu'illustre Marsal doivent servir à accroitre la connaissance dont il est question ici. Dans cette toile, le peintre relie donc le rôle du propriétaire terrien à ce savoir, tant sur le plan botanique, que sur le plan chimique, quand l'ouvrier agricole est placé dans un rôle d'exécutant. Chacun se trouve assigné à sa fonction, dans un environnement qui permet et encourage même la cohabitation. En ce sens, et en permettant une certaine forme de brassage entre les individus issus de différentes classes, Marsal présente ici une activité de viticulture qui tend à définir les rapports qu'entretiennent les différentes classes sociales à l'échelle locale.

La vigne infiltre donc à Montpellier les occupations de toutes les classes de la société, depuis les prospères propriétaires terriens ou les tenants de son industrie, en passant par les intellectuels peuplant ses universités, jusqu'aux modestes vendeurs ambulants qui sillonnent ses rues[1759], ou encore ses ouvriers agricoles, toutes les couches sociales peuvent trouver une opportunité d'employabilité grâce à l'essor viticole. Les artistes, eux-mêmes, au travers de la popularité des sujets de représentations qu'offre la thématique viticole, profitent également de cet essor, Marsal en est l'exemple. Les métiers, en eux même, peuvent s'imposer comme des

[1759] Les chapitres auxquels nous faisons ici référence sont : *Lou Cridaire de vi*, *La Marchanda de Vinagre*, et *Lou Brulaire de vi* ; *Le Crieur de vin*, *La Marchande de vinaigre*, et *Le Bruleur de vin*.

indices d'une transition de la ville vers une urbanisation intensifiée, c'est le cas des crieurs de rue, comme le soulève Vincent Milliot dans son étude dédiée à ce sujet[1760].

Marsal illustre également une inclusion de l'industriel au champ de la viticulture dans *Le Sulfatage des vignes*, au travers de la représentation de la sulfateuse, produit issu de manufacture industrielle. Marsal introduit aussi le champ de l'industrie chimique dans son œuvre, au moyen ici de sa proposition du sulfate de cuivre. Ainsi, dans cette œuvre, l'action principale qui est décrite, celle qui lui donne son titre, met directement en avant l'aspect industriel et, par ce biais, la modernisation que subit la culture de la vigne au XIXème siècle. Cette observation démontre comment l'artiste arrive à traduire un mouvement de transition culturelle, par l'usage d'un vocabulaire pictural.

Si la ruralité peut donc présenter un champ d'attraction pluridimensionnel pour les individus des différentes classes montpelliéraines, cette valeur ne s'exprime pourtant pas seulement à l'échelle locale, puisqu'elle relève, au XIXème siècle, d'une demande nationale. C'est ce que soulève Robert Herbert dans son étude consacrée à l'imagerie rurale dans la peinture française, et dans laquelle il trace un parallèle entre l'intensification de l'urbanisation des villes, et la croissance de productions artistiques répondant à un caractère rural[1761]. Ce qui peut ressortir de cette étude est donc une demande montante, de la part des commanditaires, envers une imagerie se rapprochant du monde paysan et cela à l'échelle nationale. Dans la production de Marsal, une œuvre en particulier est emblématique de la bonne compréhension du peintre de cette attente de la part de son public : c'est *La Cigale* (Fig.373).

Ce grand format, est destinée à un public parisien et, en conséquence, un public national. Cette œuvre dénonce son ambition au travers de son large format et se présente comme hautement rurale dans son esthétique. Le peintre place ses personnages en plein air, dans un paysage à l'arrière duquel s'étendent des parcelles agricoles, mènent à une ligne d'horizon qui laissant discerner l'étendue plane de la méditerranée. La représentation que propose ici Marsal, est celle de la classe paysanne, en particulier d'une famille paysanne, se reposant à l'heure du repas à l'ombre d'un olivier. C'est l'interaction entre les membres de cette famille, précisément la mère et l'enfant, qui donne sens au titre de l'œuvre. En effet, la jeune mère est représentée en train d'enjoindre son enfant à écouter le chant de la cigale qui se cache dans les branches de l'arbre les protégeant, sous le regard bienveillant et somnolant du père. Ici, Marsal démontre

[1760] MILLIOT Vincent, « Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé XVIème-XIXème siècles », *Pari, le peuple*, *op. cit.*, p.175-194.
[1761] HERBERT Robert, « City vs. Country: the rural image in French painting», *Art Forum* [en ligne], 1870, p.44-55.

son talent de narrateur, en proposant une scène qui laisse comprendre la teneur de la conversation entre la mère et son enfant, uniquement au travers du travail sur leurs postures. Le peintre se montre ici capable de représenter une entité qui n'est pas matérielle, au travers de sa présentation du matériel.

L'œuvre entière est, par ailleurs, une démonstration de cette habilité. En effet, le peintre propose une toile dont l'aspect sensoriel est un point central. L'artiste peint une scène dans laquelle la chaleur ambiante se laisse percevoir tant dans la clarté du ciel, que le port du chapeau de la jeune mère, ou encore dans l'attitude du chien, qui laisse pendre sa langue hors de sa gueule ouverte. Le motif des taches lumineuses vient appuyer la présence d'un soleil éclatant surplombant les personnages. L'usage de ce motif peut représenter une opportunité pour le peintre de confirmer la présence du soleil, sans avoir à en donner une représentation directe, de la même manière que le bleu du ciel avait pu servir cette fin. La chaleur de cette scène se trouve également confortée par l'état ensommeillé du père, qui semble alourdit par le climat. Par ailleurs, la sensorialité de l'œuvre s'exprime de manière frontale, au travers de son sujet principal. C'est bien la représentation d'une sonorité, le chant de la cigale, que Marsal tente de proposer dans cette œuvre. C'est ce son qui vient en dicter à la fois l'interaction principale et son titre. Notons également le lien entre cette sonorité et la chaleur ambiante, le chant de la cigale se trouvant encouragé par les chaleurs estivales.

Par ce moyen, la cigale et son chant deviennent emblèmes de méridionalité. C'est en ce sens que se détermine l'intention du peintre vis-à-vis de l'envoi d'une telle œuvre au Salon parisien[1762]. En présentant une œuvre d'une telle dimension sensorielle au public parisien, Marsal entend certainement offrir au visiteur du Salon une pièce immersive qui joue sur les agréments méridionaux. Il donne au spectateur de la capitale une forme d'évasion. Le manque de salubrité des villes est l'un des facteurs déterminant dans l'explication du succès de la peinture de paysage au XIXème siècle[1763]. Ici, la scène que peint Marsal, se présente comme hautement salubre, équilibrant la lourdeur de la chaleur estivale avec la fraîcheur du plein air. L'artiste laisse voir un paysage ouvert, sans obstruction, qui laisse l'œil du spectateur se perdre jusque vers l'immensité tranquille de la mer. Cette impression ne peut manquer d'être opposée à celle qui est produite par l'enfermement urbain, celui de l'habitat exiguë, comme celui des rues surplombées par les hautes façades qui les jalonnent. Marsal s'adresse ici à un public

[1762] Notons, par ailleurs, un lien traçable avec le Félibrige ici, puisque les représentant parisiens de l'association se regroupe sous le nom de « cigaliers », unis dans l'association de « la Cigale ».
[1763] *Ibid*., p.44-55.

spécifique, lui offrant à voir un morceau de vie méridional, selon des termes prédéterminés et sélectionnés dans un but de séduction.

C'est dans cette logique, que se détermine la dimension moralisatrice de l'œuvre. Le peintre présente une famille de la classe paysanne, au repos pendant leur journée de travail. Marsal évoque donc ici deux valeurs capitales de la société bourgeoise à laquelle s'adresse de manière primordiale sa toile : la famille et le travail[1764]. Cette dernière notion semble ressortir avec plus de force encore, lorsque l'œuvre est mise en confrontation avec une toile, qui avait provoqué des émois lors de l'arrivée du jeune Marsal à la capitale : *Le déjeuner sur l'herbe* (Fig.374), par Edouard Manet. Dans leurs thématiques générales, les œuvres de Manet et de Marsal trouvent des accords. Elles présentent toutes deux une scène de déjeuner en plein air. Structurellement également, les deux œuvres partagent des points communs, notamment dans le nombre des personnages, ou encore dans l'inclusion de la nature morte qui présente leur déjeuner. D'autres détails permettent de comprendre *La Cigale* comme une confrontation à Manet. Pour exemple, des similitudes s'observent dans la posture de certains des protagonistes, notamment celle du père de la toile de Marsal qui renvoie à celle de l'homme à droite de l'œuvre de Manet, ou encore celles des femmes en arrière-plan des deux compositions, toutes deux penchées vers le sol. Marsal fait d'ailleurs une citation aux scènes de paysannerie de Jean-François Millet, en particulier à son œuvre *Les Glaneuses* (Fig.375).

En dépit des similitudes entre ces deux compositions, le caractère essentiel qui les différencie s'exprime dans leur dimension moralisatrice. Quand l'œuvre de Manet trouve sa postérité dans le scandale qu'elle provoque et les mœurs qu'elle dépeint, celle de Marsal propose une scène de vie familiale, empreinte de vertus sociales. Le caractère licencieux de la composition de Manet disparait ici complètement, au profit d'une représentation remplie de sentimentalisme. Eloignée des sous-bois intimistes, la famille de paysan ne cherche pas à se cacher dans le paysage largement ouvert dans lequel les place Marsal. Même la symbolique lubrique des pêches et des cerises, est ici remplacée par la fraîcheur et la joie que symbolise le melon de la nature morte. Le montpelliérain propose une interaction d'une grande simplicité, un moment d'émotion familiale et souriante, soulignée par la douceur d'expression des personnages. L'innocence émerveillée du bambin qui découvre le chant de la cigale, tenant dans sa petite main un bouquet de fleurs fraîchement cueillies, s'oppose de manière tranchante avec les sous-entendus de la composition de Manet. Marsal offre ici une vision idéalisée de la classe paysanne, qui justifie la citation de Millet dont les œuvres s'imposent de manière

[1764] WINOCK Michel, *La Belle époque*, *op. cit*., p.117,118,131.

exemplaire dans la représentation de cet idéal paysan[1765] en opposition avec les bourgeois de Manet. Cette opposition, cependant, n'est pas seulement une opposition de classes, puisque l'œuvre de Marsal exsude une dimension rurale indéniable. Ainsi, nous pouvons voir ici une différenciation entre les mœurs des citadins qui utilisent la nature pour cacher leurs vices, et les ruraux qui cultivent la nature et apprennent à connaître et à reconnaître ses sonorités. L'artiste nous présente donc ici une glorification de la ruralité. A la lecture de la symbolique, c'est plus précisément une glorification de la ruralité méridionale et de ses mœurs que réalise Marsal dans sa *Cigale*.

Si le lien entre ruralité et vertu de mœurs s'inscrit dans une dimension idéalisée, l'impact de l'avancement industriel dans le développement d'une ville peut influer grandement sur les habitudes de ses habitants. La ville de Montpellier, par la duplicité de son caractère à la fois urbain et rural, démontre clairement l'incidence de ces modalités sur les mœurs de ses habitants. La manifestation du rural dans les mœurs des habitants s'exprime aussi au travers des lieux de vie. L'atout que représente la situation côtière de Montpellier à une époque où la vie balnéaire se développe, n'est pas négligé par ses habitants qui font du village de pêcheur de Palavas un lieu courant de leurs réjouissances. Les œuvres de Marsal, notamment les nombreuses aquarelles que propose l'artiste, viennent témoigner de l'attrait des montpelliérains pour le bord de mer, et la manière dont il s'intègre à leur mode de vie. Cette intégration est facilitée par la mise en circulation de la ligne directe entre les deux municipalités à partir de 1872[1766]. Les représentations de Marsal laissent apparaître un Palavas des extrêmes, se dessinant sous une confrontation directe entre les promenades et les baignades (Fig.376) des mondains, qui fréquentent son casino, où pratiquent une pêche de loisir (Fig.377), et la vétusté des habitations habillant les quartiers impécunieux où vivent les pêcheurs de profession (Fig.378).

Finalement, la ruralité montpelliéraine s'infiltre dans les mœurs, jusque dans la conception de l'habitat. En cela, le Maset s'impose comme un totem central de ce phénomène. Le Maset, en lui-même, ne peut supporter qu'une partie de l'étendue de sa dimension symbolique et du folklore qui l'entoure. Le Maset n'est en définitive qu'une bâtisse, construite sur une parcelle agricole fraîchement acquise par son propriétaire. Cependant, au-delà de sa condition matérielle, le Maset est aussi une affaire de traditions, de sociabilités, et même de classes. C'est cela qui le distingue d'une simple habitation de campagne. Le profil du propriétaire de Maset est celui d'un citadin en quête d'espace, commerçant ou petit fonctionnaire, appartenant à la petite bourgeoisie, qui fait acquisition, au moyen de ses

[1765] HERBERT Robert, « City vs. Country: the rural image in French painting», *op. cit.*
[1766] GRASSET-MOREL Louis, *Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues, ses faubourgs*, *op. cit.*, p.402.

économies, d'une parcelle mal adaptée à la pratique de l'agriculture[1767]. Sur cette terre, il fait élever une habitation simple et sans apparats. Une telle situation fait du Maset une bâtisse qui se perd au milieu des autres parcelles agricoles, à Montpellier souvent des vignes. Le masselier meuble ensuite son habitation de mobilier de récupération et de vaisselle dépareillée. La simplicité devient en ce sens, un élément essentiel du Maset. Cependant, il est un élément qui s'y manifeste comme également essentiel, c'est la terrasse. En effet, le Maset, profondément méridional dans sa conception, se voit comme un lieu où profiter de l'espace extérieur, un lieu où jouir du plein air les jours de repos. Il définit aussi les aspirations d'une classe moyenne qui, tout en voulant fuir l'agitation industrielle de la ville, aspire néanmoins à profiter des libéralités de son économie capitaliste en devenant propriétaire. La satisfaction intense qui s'associe à cette dernière idée et le sentiment de pouvoir qui en découle, se traduit dans l'accession au rang de « maitre », titre dont s'affublent gaiement les propriétaires de Masets.

La nature de la classe sociale qui s'empare de ce phénomène explique aussi l'intrusion du Maset dans le folklore local, notamment au travers de la récupération que fait le Félibrige de l'esthétique du Maset dans ses propres productions culturelles. Or, le profil social du félibre type appartient justement à la petite classe moyenne qui construit et fréquente avec enthousiasme les Masets. Marsal, lui-même, possède un Maset au début du XXème siècle[1768], et il en va de même pour l'école du Parage[1769]. Dans le seul contexte des travaux de Marsal, se trouvent deux occurrences d'illustrations de poèmes relatant la vie des Masets. L'un d'entre eux, écrit par Castelnau, s'intitule *Lou Ratatet* (Fig.379), du nom du Maset décrit dans le récit. Le second, écrit par Roumieux (Fig.380), connaît une mise en musique dont la popularité permet d'assoir la réputation du poète, de même que celle de la vie du Maset. Dans ses illustrations, Marsal prend soin de rendre compte de la situation topographique de la bâtisse. Elle se trouve en pleine nature, environnée uniquement d'espaces végétaux. Il est un autre élément essentiel commun aux illustrations de Marsal, c'est la joyeuse bande qu'abrite le Maset.

L'aspect social qui anime la vie du Maset[1770] est central à son identité. En dépit de sa vocation à devenir un refuge hors de l'agitation urbaine, le Maset, dans son idéal, est l'antithèse

[1767] Les descriptions du maset et de son propriétaire que nous proposons ici s'appuient sur les concordances trouvées dans les témoignages de François Dezeuze, Claude Peyras et d'Eloy-Vincent, DEZEUZE François, *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.88-103 ; DEZEUZE François, « Lous Masets de Mountpeliè », *La Campana de Magalouna*, 25 décembre 1891, p.3 ; PEYRAS Claude, « Lou maset de mèstre Roumiéu », *L'Eclair*, 20 mai 1922, p.1.

[1768] Comme l'indique le reçu pour une coupe de foin, adressé au peintre, en tant que propriétaire du Mas Desplans, à Lattes, Archives municipales, Fonds Marsal, 23 S.

[1769] « (…) Ceux du Parage de Montpellier se sont réunis en une cour d'amour familiale, jeudi, au mas du Parage (…). », « Les Félibres du Parage », *La Vie Montpelliéraine*, 17 juillet 1910, p.6.

[1770] Il nous faut préciser ici le fait que Marsal et sa famille participent activement à cette vie de Maset, non seulement au travers de la possession de sa propriété, ou de de celle du Parage, mais également par la fréquentation

de l'isolement. Au contraire, il s'impose comme un lieu primordial de rencontres entre amis. Chacun se visite, et partage des moments de convivialité, dans une simplicité revendiquée. Cette convivialité se retrouve dans les descriptions qui sont faites de son folklore. De même, elle apparaît en premier plan dans la chanson de Roumieux. Ainsi, dans son acceptation culturelle, le Maset s'illustre donc en lieu à part, hors de la frénésie de la ville, où l'on vit en autosubsistance, se nourrissant de ce qu'offre l'environnement, en cueillant les escargots des vignes et en pêchant les poissons des cours d'eau. On y chante, on y boit, on y joue, mais, surtout, on y rit en oubliant les tristesses du quotidien[1771]. L'idéal dont se trouve empreinte la description retranscrite ici, contribue à ancrer le Maset dans l'affection des montpelliérains. Cependant, le Maset, au même titre que le sont les crieurs de rue, est l'un des représentants emblématiques d'un basculement de la ville de Montpellier depuis un état de ruralité assumé, vers son urbanisation. La vie du Maset existe en ce qu'elle permet aux citadins de fuir la ville, en s'installant à ses abords, ces derniers n'ayant pas encore subit l'influence de l'urbanisation. En cela, le Maset ne peut donc exister que dans cet état de transition et est condamné à disparaître ou à se voir réformé d'une manière difficilement entendable de la part de ceux chez qui il se trouve associé à un sentiment puissant.

Dezeuze annonce, dans ses *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain* en 1935, la mort du Maset qui, selon l'auteur, se consume petit à petit[1772]. Ainsi, le sentiment de nostalgie qui se développe durant la période de l'entre-deux guerre montpelliérain trouve certains de ses fondements dans la fin de cette époque transitoire que subit la ville de Montpellier, jusqu'aux premières décennies du XXème siècle. En outre, la disparition du mode de vie des masseliers, ne peut manquer d'affecter le moral de ceux qui l'ont connu, quand sont pris en considération les instants de joie auxquels il se trouve associé. En effet, si le Maset s'intègre avec tant de souplesse dans le paysage montpelliérain, ce n'est pas seulement parce qu'il propose un modèle de vie adapté à la structure de la ville, mais c'est également parce que son archétype tend à

---

de celles de ses amis, nous en retrouvons des exemples dans la correspondance. Citons pour exemple : « Mon cher ami,/ Deux causes m'ont empêché jusqu'à/ aujourd'hui de répondre à votre aimable/ lettre ; d'abord je fais construire un mazet/ que vous connaissez et j'ai besoin d'y être/ pour surveiller, ensuite j'ai cherché mais/ vainement à ~~vous~~ trouver un acquéreur pour/ votre Larousse. », LS-1 ; « (…) le lendemain/ au lieu d'aller jouir en campagne, tu es resté/ toute la journée au Louvre, pendant que/ nous étions au mazet du frère de Mr Gui./ Voici comment cela s'est passé. », F-6.

[1771] « Sommes -nous courts de vivre ? dans la vigne, il y a de tout ; nous trouvons, sans sortir, un bassin pour la pêche à la ligne… On va vous frire, pauvres poissons ! il y a des aulx, des pommes, des navets, des oignons, des fruits… Il n'y manque que la misère, où, si elle y est, elle ne fait pas bruit. (…) Et, cependant, qui joue aux boules, qui s'amuse au bilboquet, qui arrache du thym, qui cueille des fleurs pour un bouquet. Quand vient la nuit, tous à la file, les uns riant, les autres chantant, nous descendons vers la ville (…). », ROUMIEUX Louis, *Li Coquilho d'un Roumiéu*, *op. cit.*, p.15-16.

[1772] DEZEUZE François, *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.95.

s'accorder pareillement avec un autre aspect fondamental de la pastorale de la vie locale. Cet aspect est celui qui entoure un idéal dans le caractère de ses habitants. L'idéal dont nous faisons état ici est leur jovialité.

3.3. Montpellier est une fête :

Dans sa conception, la pastorale de la vie montpelliéraine inclut aussi une disposition d'esprit idéale. Cette personnalité se définit essentiellement dans sa capacité à faire preuve de légèreté et de jovialité au quotidien. François Dezeuze, dans un *Essai sur le rire montpelliérain*, s'efforce de tracer un portrait de cette joie de vivre montpelliéraine. Ces dernières s'étendent jusque dans l'identité même de la ville et cela de manière littérale parfois puisqu'elle doit à cet esprit facétieux la dénomination de certains de ses sites[1773]. Cette jovialité se croise dans les pages de *Dins las Carrièiras dau Clapàs,* qui libère de ses aspérités le récit de la vie pourtant marginale de certains de ses personnages. La légèreté permet également de définir l'identité de l'étranger. Ce dernier qui reconnaît aux montpelliérains une telle disposition d'esprit, tout en se trouvant dérouté par ses manifestations. Celle-ci infiltre également le langage courant, et se propose de donner une identité au non montpelliérain. Ainsi, dans les mots du montpelliérain, les habitants de Palavas deviennent des Pèses-descaus[1774], ceux de Lattes des Mania-Mouissaus[1775], de la même manière que les individus établis au-delà de la ville de Lodève sont désignés comme « ceux du Nord ». Ici encore, les grands symboles de la ville sont utilisés à des fins de définition afin de préciser cette conception. Pour exemple, l'université enorgueillit le montpelliérain, mais elle lui permet aussi de ne jamais manquer de docteurs et donc de ne pas se soucier de la maladie[1776].

Le rire est d'ailleurs plus largement repris à l'échelle méridionale comme le démontre, pour exemple, la préface pour le recueil *Li Coquilho d'un Roumiéu*. Dans cette dernière, l'esprit comique des œuvres de l'auteur est attribué à ses origines provençale[1777]. A cette occasion, il

[1773] L'auteur cite l'affluent du Merdanson, renommé Verdansson, la fontaine Font-Putanelle, ou encore la rue coupe cambe, tirant son nom des cours d'anatomie qui y étaient historiquement dispensés, *Ibid.*, p.15.
[1774] Pieds nus.
[1775] Mange Moustiques.
[1776] *Ibid.*, p.14, 16, 67, 71.
[1777] « Nul plus que lui n'a la sensibilité du soleil, que ce soit de mélancolie ou de joie. (…) Et tout cela, c'est l'esprit provençal qui regarde de leur bon côté les choses de la vie, et sauve la santé morale du pessimisme impassible ou désespéré. », « Préface », ROUMIEUX Louis, *Li Coquilho d'un Roumiéu*, *op. cit.*, p.4.

peut donc aussi être question de mettre en avant les différences entre le rire de l'homme du Nord, souvent grinçant et malintentionné, avec celui de son homologue du Sud, empreint de légèreté et d'insouciance[1778]. A nouveau, se démontre ici une volonté marquée, émanant de la part des méridionaux, de proposer une distinction entre leur pays et la France du Nord[1779]. De ce fait, la notion de légèreté de l'existence est une thématique qui se retrouve régulièrement dans les productions félibres, les ouvrages de Roumieux en sont un exemple. Dans un tel contexte, le rire peut se trouver instrumentalisé et devenir une arme dans le discours culturel. En effet, la langue méridionale, cœur du combat félibre, se trouve souvent moquée des non-initiés[1780]. Le fait de faire du rire une marque de légèreté, efface le caractère sardonique de telles observations. Roumieux reprend d'ailleurs littéralement l'idée d'un rire devenant une arme dans sa *Jarjaillado*, en permettant à son personnage principal d'échapper aux affres de l'enfer par ce biais. Dezeuze invoque à nouveau le climat afin d'expliquer le caractère des montpelliérain. Dans sa logique, un climat clément y rend la vie facile et couvre ses habitants d'un bonheur naturel[1781]. Ici, donc, s'observe un rapprochement du discours qui définit le stéréotype de l'homme du Sud et qui tente de se rapprocher d'un discours naturaliste.

Se dessine ainsi un contour du type de comportement associé à celui du montpelliérain et qui dérive de celui du méridional. Le rire devient alors un caractère indissociable du naturel des habitants de la ville[1782]. Les caractéristiques dont il est fait état ici, si elle relève de la personnalité de ses habitants, n'encourent pas, dans la conception de cet idéal, un risque de s'évanouir. Cependant, de l'aveu même de Dezeuze, cette joie de l'existence se trouve en passe d'être menacée[1783]. Si cette conception du rire montpelliérain se trouve, dans les mots de l'auteur, mise en danger d'une telle manière, c'est que cette jovialité est en réalité largement tributaire d'un mode de vie plus général. C'est ce dernier qui l'autorise à se manifester avec

[1778] « Ce qui domine dans Roumieux, c'est la gaieté, non pas cette gaieté de l'homme du Nord, moqueuse et quelquefois maligne, qui pose son doigt sur la plaie de façon à faire crier, mais cette gaieté bénévole du Méridional, qui trouve le soleil beau, les femmes adorables, la nature splendide, la vie charmante, et qui s'exprime de son mieux. », *Ibid.*

[1779] Dezeuze propose également une telle distinction entre l'esprit des méridionaux et celui des septentrionaux, qui se retrouverait dans style des écrits qu'ils proposent, DEZEUZE François, *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.74-77.

[1780] MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps, Renaissance d'Oc et opinions (1850-1914)*, *op. cit.*, p.75.

[1781] « Depuis longtemps le bonheur habite cette ville. Le climat y rend la vie facile, la vigne l'enrichit, l'Université l'ennoblit, le peuple de ses faubourgs et de ses bas quartiers influencés, sans s'en douter, par des siècles d'existence facile dans un milieu qui lui est agréable, s'est formé une personnalité que nous allons essayer de caractériser. », *Ibid.*, p.14.

[1782] De la même manière que Marsal évoque la beauté des grisettes montpelliéraines, comme part entière et inaliénable de leur essence, citons à nouveau ici les mots de l'artiste, « E pamens, o Mount-Pelièirenca ! siès toujour poulida dins tas belesas parisiencas ! », « Et pourtant, oh Montpelliéraine ! tu es toujours belle sous tes apprêts parisiens ! », MARSAL Edouard, *Dins las carrièiras dau Clapàs, op. cit.*, p.108.

[1783] DEZEUZE François, *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.77.

éclat et à dissimuler, sous son image romancée et empreinte de nostalgie, les réalités de quotidiens plus troubles[1784]. Malgré cela, la joie de vivre se présente en argument majeur de la défense des traditions ancestrales auxquelles elle s'associe, permettant de tracer un lien direct entre bonheur le des habitants et la préservation de ces coutumes.

Dans le contexte d'un tel encensement des mœurs locales, la carrière de Marsal s'impose comme emblématique. L'artiste ne cache jamais sa volonté de célébrer ces coutumes, qu'il voit évoluer et se transformer au cours de sa vie, et de contribuer à en préserver le souvenir. Or, s'il est un terrain sur lequel cette jovialité montpelliéraine peut s'exprimer dans son étendue, c'est avant tout celui des festivités[1785]. Le Félibrige crée un terrain favorable à de telles manifestations. Ses assemblées peuvent s'avérer versatiles dans leur forme, se déclinant tantôt comme des réunions intimistes, tantôt comme des festivités publiques d'ampleur. La teneur propagandiste dont peut se revêtir ce type de célébrations ne doit pas être négligée. D'une part, les festivités permettent de donner une visibilité certaine à l'association, en attirant à elle des curieux désireux de se joindre aux réjouissances publiques. Par ailleurs, la dimension caritative qui s'intègre de manière quasi-systématique à ces rassemblements, contribue à donner une image vertueuse à ses instigateurs. Offrant à la fois amusement et actes de charité, le Félibrige peut se permettre d'inclure sous un heureux couvert dans la narration de ses festivités, un discours qui s'accorde avec le récit qu'il défend. Parfois même, la propagande portée par ces festivités ne cache en rien sa teneur politique. Les festivités en l'honneur du roi Jacques d'Aragon s'illustrent alors comme exemple, dans le sens où la capacité qu'y démontre le Félibrige à rassembler sur sa demande une délégation politique étrangère, traduit la puissance diplomatique dont peut faire preuve l'association.

S'il est question de politique, il est également question d'affrontements. Les festivités données en l'honneur du Centenaire de l'abbé Fabre, proposent un exemple essentiel de cette

[1784] Le chapitre *Las Ibrougnas* de l'*opus* de Marsal, nous l'avons précédemment évoqué, s'érige dans cette logique comme un spécimen exemplaire de cette notion, MARSAL Edouard, « Las Ibrougnas », *Dins las carrièiras dau Clapàs, op. cit.*, p.19-29.

[1785] Si l'ensemble de la carrière du peintre vient témoigner de cette dernière observation, une occurrence particulière vient plus en avant l'appuyer. L'évènement dont nous faisons état ici est une démarche qui ne trouve pas d'aboutissement définitif. Cette initiative est celle qui ambitionne à voir l'ouverture, dès les premières années du XXème siècle, d'un musée ethnographique ayant vocation à la mise en valeur des coutumes languedociennes et qui s'inspire du modèle de son homologue provençal, le Muséon Arlaten, fondé par Frédéric Mistral. Si à plusieurs reprises le projet semble vouloir se concrétiser le Muséon Mount-Pélierenc ne voit finalement jamais ses portes s'ouvrir au public. Dès 1904, Marsal fait paraître une lettre ouverte dans la presse locale suggérant une telle idée, « L'exemple du *Muséon Arlaten* a été suivi. (…) Le Languedoc et Montpellier en particulier sont assez riches pour fournir les éléments d'un musée de ce genre… », MARSAL Edouard, « Les cahiers d'une montpelliéraine », *La Vie Montpelliéraine*, 13 mars 1904, p.5 ; MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.483 : MARTEL Philippe, *Les Félibres et leur temps, Renaissance d'oc et opinion, (1850-1914)*, *op. cit.*, p.483.

dernière observation. Cet effet se traduit dans le refus qu'oppose la municipalité à ses organisateurs, pour le versement d'une subvention, au moins en partie en raison du discours à teneur politique qui aurait été énoncé pendant le programme des célébrations. Les fêtes de Jeanne d'Arc ont pu servir, pour une frange de la droite, comme un terrain symbolique à investir et à opposer aux fêtes de la liberté données à l'occasion du 14 juillet. Par ailleurs, au vu du contexte politique de la période étudiée, les fêtes religieuses en elles-mêmes ne manquent pas de se présenter en agent de la fertilisation d'un discours d'opposition. L'Eglise porte l'initiative de nombreuses périodes de festivités qui ponctuent le calendrier annuel. Celles-ci peuvent profiter, au-delà de leur portée symbolique forte, d'un ancrage tout aussi puissant au travers des traditions qu'elles entretiennent et développent dans ce contexte. Le maire républicain Alexandre Laissac (1834-1913) ne manque d'ailleurs pas de démontrer sa complète compréhension de cette problématique, en interdisant dès 1880 les processions religieuses dans les rues de Montpellier, faisant de sa ville l'une des premières de France, après Béziers, à adopter de telles mesures[1786]. Si une telle attaque se destine surtout à affaiblir la portée des sociétés de pénitents, dont les triomphales processions impressionnent les foules[1787] et que Marsal ne manque pas de mentionner dans un chapitre de *Dins las Carrièiras dau Clapàs* qu'il destine aux Pénitents bleus[1788], les traditions séculaires s'en trouvent, par la même occasion, affectées.

Cette politique prônant le retrait du religieux dans l'espace public, ne manque pas de contrarier le peintre[1789]. L'iconographie de l'investissement de la rue par l'Eglise est un champ qu'explore le peintre dès les premières années de sa carrière. *Le Viatique*, autrement nommé *Procession dans la rue de la Valfère* (Fig.381), est réalisé dès 1866, alors que le jeune peintre se trouve encore étudiant à Paris. Eloigné des fastes des grandes processions des pénitents, c'est ici sous l'angle du quotidien que Marsal aborde la question de l'invasion de l'espace urbain par la religion. La scène qui est présentée, dépeint le curé de l'église Sainte-Anne, se rendant au chevet d'un paroissien mourant, dans le but de lui appliquer l'extrême onction. Le cortège qui

[1786] CLEMENT Jean-Louis, « Ombres et lumières du catholicisme à Montpellier, 1801-2010 », *op. cit.*, p.592.
[1787] SECONDY Philippe*, La Persistance du Midi Blanc, op. cit.*, 2006, p.127.
[1788] Le peintre y fait brièvement mention de l'interdiction entravant la confrérie dans son entreprise : « Depioi que lou Gouvèr tracassiè empecha las proucessiouns qu'eroun per eles una journada de trioumfe, lous Penitents soun ben mounquets. », « Depuis que le gouvernement tracassier empêche les processions qui étaient pour eux une journée de triomphe, les Pénitents sont bien embêtés. », MARSAL Edouard, *Dins las carrièiras dau Clapàs, op. cit.*, p.337.
[1789] La citation que nous proposons ci-dessus vient en témoigner, mais nous en trouvons également une évocation dans la correspondance avec sa fille Adèle, au travers d'une réflexion que la jeune fille écrit à ses parents, « Dimanche, dernier, nous/ avons eu la procession à/ Montagnac ; ce n'est pas comme/ à Montpellier, que les processions/ se font dans les églises ; à/ Montagnac elles sortent, en dépit/ des républicains et des francs-maçons ; », F-21.

entoure le prêtre en mission est constitué de ses assistants et de paroissiennes venues gagner des indulgences en s'associant au groupe[1790]. Au passage de cette procession, les passants de la rue signifient leur respect au travers de prosternations, en découvrant leur chef, ou en marquant leur front du signe de la croix. Ce dialogue entre le cortège religieux et les passants s'inscrit comme un point de narration central de l'œuvre. En effet, c'est au travers de cette interaction, que Marsal parvient à conférer à son œuvre une émotion particulière. Dans cette toile, il est question d'un peuple montpelliérain habitant des vieilles rues, puisque l'artiste prend soin de placer la scène dans l'une des rues médiévales du centre-ville, plongé dans un moment de componction collective. Au travers de la déférence qu'ils expriment à l'égard de la procession religieuse, c'est l'empathie générale qui se manifeste et qui se destine ultimement vers leur malheureux voisin et sa famille que représente le peintre. Si l'Eglise investit ici l'espace public comme le sentiment des passants, elle sert surtout, dans ce contexte, de vaisseau à une forme de communion au sein de ce peuple de la vieille ville. C'est bien de sa capacité à retranscrire cette piété collective, qui se transcrit comme un moment de partage des émotions, cette image d'un peuple montpelliérain qui devient un, que Marsal tire la portée de son œuvre[1791]. Ainsi, en dépit de la narration au premier abord sombre de cette toile, Marsal arrive à mettre en lumière un esprit chaleureux des habitants du vieux Montpellier.

Cet esprit de communion, trouve une résonnance dans le déroulement des festivités montpelliéraines. En effet, si les festivités peuvent être théâtre d'affrontements idéologiques, elles portent toutes en elles une rhétorique de l'union. La célébration s'impose dans sa symbolique, comme un instant de réunion entre tous les partis. En cela, l'esprit de communion que le rituel religieux peut conférer, trouve une alternative dans l'entité festive. La symbolique de la réconciliation apparaît avec clarté, au travers de sa manifestation dans la toile *La Remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier* (Fig.382). Dans cette œuvre, la réconciliation entre une certaine frange de la population montpelliéraine et la République est actée, il est entendu qu'elle soit temporaire. Le fait qu'un peintre tel que Marsal, qui sait plus tard exprimer des convictions anti-républicaines, choisisse de présenter avec une telle neutralité une scène qui regorge précisément d'autant de symboles de la République, vient ratifier ce

[1790] L'article du *Messager du Midi* formulant une critique de l'œuvre propose la description du cortège que nous fournissons ici, « C'est le vénérable curé de la paroisse Sainte-Anne qui se rend, assisté de son modeste cortège, auprès d'un de ses paroissiens mourant, pour lui attribuer le dernier sacrement. (…) Après l'acolyte qui marche en tête, le clerc de la paroisse et quelques autres assistants, dont l'un porte le dais sous lequel est abritée la sainte hostie, vient un groupe de pieuses femmes qui gagnent les indulgences en accompagnant le *bon Dieu* dans sa sainte pérégrination. », « Le Viatique », *Le Messager du Midi*, 23 mars 1868, p.3.

[1791] Soulevons également le fait que la composition présente est achevée l'année suivant le décès du père de Marsal, et que le quartier représenté sur la toile est ce qui pourrait expliquer l'émotion que laisse transparaître sur l'œuvre le peintre.

fait[1792]. La fête s'impose ici en grande fédératrice, non seulement des différentes institutions majeures de la ville avec ses habitants, qui participent en masse au programme des festivités, mais aussi des différents partis pris idéologiques, capables de mettre de côté leurs inclinations politiques, le temps des célébrations.

La symbolique de l'union apparait aussi directement dans le vocabulaire iconographique dont le peintre use, dans la toile *Le retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier* (Fig.383). Le peintre rend ici compte du peuple montpelliérain, au travers d'une remarquable accumulation de personnages, se pressant dans une foule compacte. Cette dernière s'étend vers les murailles de la ville, et vient à l'encontre du couple seigneurial et de sa suite. Marsal arrive à donner à son œuvre une véritable sensation de grouillement grâce aussi à cette accumulation, mais aussi au traitement pléthorique des interactions entre les différents individus de la masse populaire. Cet effet se traduit par le mouvement des personnages au premier plan, levant des bouquets de fleurs vers le couple central, et qui s'oppose à celui des garçons au milieu du groupe, se baissant pour ramasser les fleurs tombées au sol. La notion d'euphorie est aussi transmise par l'intervention des gardes royaux, qui peinent à contenir la foule débordante. Elle est également appuyée par la sonorité qui se dégage de l'œuvre. Une sonorité qui est animée à la fois par le bruit émanant de cette cohue et par celui des instruments de musique dont use le groupe de personnages à l'extrémité gauche, ainsi que l'enfant vêtu d'une tunique bleue à l'extrémité droite de l'espace pictural.

Marsal rend également compte de la liesse collective, au travers de sa proposition de personnages dont l'habillement trahit diverses origines sociales. Ainsi, les pélerines colorées des deux personnages acclamant le couple au premier plan de la composition, de même que la tunique ajourée au rechampi d'or du personnage féminin, s'opposent à la simplicité de l'habillement sans ornement de la petite fille manipulant des bouquets de fleurs derrière eux. A cette diversité sociale, s'ajoute une diversité de tranches d'âges dans une foule qui réunit vieillards, enfants et jeunes personnes. C'est donc un peuple montpelliérain dans son ensemble, dont Marsal fait la représentation ici. Cette dernière observation vient appuyer l'impression d'union qui ressort de l'œuvre. Le peuple de Montpellier est ici un, sans égard pour les distinctions de classe ou d'âge quelconques. Or, le thème principal de l'œuvre entend justement graviter autour de la rhétorique de l'union, de la réconciliation plus précisément. Le traitement du mouvement de la foule fait d'ailleurs écho à cette notion. En effet, Marsal propose deux

[1792] Rappelons qu'à l'occasion des fêtes du VIème Centenaire, les félibres de Montpellier offrent un poème de Roumieux, illustré de la main de Marsal au président Carnot, qu'ils n'invitent néanmoins pas à la félibrée organisée à l'occasion des festivités.

blocs principaux de personnages, l'un placé à l'avant des personnages centraux, représentant le peuple de Montpellier, le second à l'arrière, représentant la suite seigneuriale. Ces deux blocs, nous le comprenons par la narration comme par la gestuelle des individus les composant[1793], sont destinés à se rejoindre et donc à s'unir ici dans une même foule.

Le peintre démontre dans son traitement, sa compréhension aigüe de la foule et de ses dynamiques. Le rassemblement observé ici se démarque largement de la représentation que Marsal propose sur la toile de *La Remise du drapeau*. Dans cette dernière, l'artiste fait le choix d'appuyer la solennité de l'instant, en jouant de lignes majoritairement verticales. Il donne à ses personnages des postures peu individualisées et leur confère une attitude convenue pour l'évènement. C'est une technique qu'il applique également au cortège de son *Viatique*, qui se doit également d'exprimer la solennité de l'instant, même s'il individualise alors les postures des passants en dehors de la procession. Le grouillement populaire de la toile du *Retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier*, offre le témoignage d'un éclat de joie imprégné de spontanéité. Cette foule compacte qui chahute, qui se rejoint, enfle, et déborde même jusque sur les collines en arrière-plan, ne répond à aucun protocole ou à aucune tradition ou convention autre que celle de la joie collective. En dépit du brouhaha de cette liesse collective, Marsal s'affecte néanmoins à individualiser ses personnages.

La scène que propose ici Marsal, promet également de tracer un lien entre l'aspect joyeux des festivités, et leur aspect pédagogique. En effet, si la tenue de telles manifestations peut entraîner des réactions politiques fortes, c'est qu'elles tiennent en elles un potentiel de portée pédagogique véritable qui peut se trouver instrumentalisé à des fins propagandistes. La pédagogie dont il est fait état ici, est celle qui touche à l'instruction de la population au travers de l'imagerie et de la narration à laquelle elle est exposée, dans le cadre de sa participation aux festivités. Au cours des fêtes en l'honneur de Jacques d'Aragon, l'apprentissage qui peut en dériver, se concentre autour de l'histoire de la figure centrale. En ce sens, l'imagerie de ces célébrations, alimentée par Marsal, ouvre et conte au plus large public les évènements qui ponctuent la vie de leur protagoniste. Parfois, l'imagerie de ces cérémonies assume une part plutôt folklorique que strictement historique, c'est le cas des fêtes en l'honneur de l'abbé Favre. Cette familiarisation à une histoire ou à des fresques culturelles locales est importante, dans la mesure où elle permet de créer des références communes aux habitants et de renforcer, par ce biais, le sentiment de communauté des montpelliérains. Or, c'est ce sentiment qui doit mener

[1793] Marsal appuie ici ce mouvement au travers du traitement des lignes les deux blocs formant deux axes obliques qui se croisent à l'endroit du couple princier.

au développement de celui d'une appartenance à la ville et ainsi favoriser l'essor d'initiatives destinées à en préserver les particularismes.

L'appropriation que fait le peuple montpelliérain de la réconciliation entre Marie de Montpellier et son époux, se manifeste d'ailleurs au travers de la pratique festive qui est issue de ce mythe. En effet, le retour à cheval du couple royal inspire la création de la danse du Chevalet qui entre ainsi pleinement dans le folklore de la ville[1794]. En ce sens, la danse devient, elle aussi, un élément de la tradition festive qui permet d'ancrer les symboles régionaux dans l'esprit des populations. La danse des treilles, mettant à son avantage l'imagerie viticole, en présente un exemple indéniable. Marsal ne manque pas d'intégrer des représentations de ces usages à son Œuvre général (Fig.384). En parallèle, la musique et la composition de morceaux reprenant une esthétique locale, contribue activement aux fins décrites ici. En proposant ses *Erbetas*, mais aussi en encourageant la diffusion de partitions de musique au travers de sa participation à la collection diffusée par *La Campana de Magalouna*, Marsal se propose, à nouveau, comme un acteur clé de ce phénomène. De plus, Marsal est parrain de la chorale *Lous Cantaires dau Clapàs*, en compagnie de son ami Arnavielle, un groupe s'attribuant la mission de diffuser les chansons languedociennes au travers de ses représentations[1795].

De ce fait, le matériel de propagande à l'usage des organisateurs de tels évènements ne se limite donc pas au seul support visuel, et s'agrémente de ressources textuelles. Pour exemple, s'observe la publication du journal qui accompagne la tenue des fêtes du VIème Centenaire de l'Université. Le programme des célébrations peut, lui-même, intégrer des évènements incluant une portée instructive ouvertement marquée, c'est le cas de l'organisation de conférences et de diverses prises de parole en apparence bénignes, comme des brindes, mais qui peuvent néanmoins porter une dimension didactique. Le *Corso* qui clôture les célébrations du VIème Centenaire de l'Université répond à une telle ambition, au travers de sa présentation chronologique et en habits d'époque, des grandes figures ayant foulé les pavés de ses cours. Il y répond aussi au travers de la constitution d'un char en l'honneur de Rabelais, qui tente de présenter l'œuvre et l'imaginaire tout entier du célèbre docteur écrivain[1796].

[1794] NIQUE Christian, *Les deux visages de Marie de Montpellier (1182-1213)*, *op. cit.*

[1795] Comme l'indique la lettre ouverte de Paladilhe, en réponse à la demande qui lui est faite par Marsal et Arnavielle d'assurer la présidence d'honneur de l'association : « Mon cher Marsal, Mon cher Arnavielle, Puisque vous (…) servez de parrains à la nouvelle société chorale qui va se créer à Montpellier sous la dénomination de *Lous Cantaires dau Clapàs*, et que vous voulez bien m'offrir (…) le titre de président d'honneur, j'accepte avec plaisir. Mais j'accepte à une seule condition : c'est que cette société restera toujours fidèle à son programme : de ne chanter qu'en languedocien ou en provençal. », « Lous Cataires dau Clapàs », *La Cigalo d'Or*, 1er octobre 1892, p.3.

[1796] Cet évènement est détaillé dans notre précédente étude menée sur le peintre, SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal, Les rues de Montpellier*, *op. cit.*, p.31-33.

Ainsi, l'organisation de ces fêtes réclame une rigueur certaine dans son exécution. Une rigueur à laquelle Marsal, en tant que membre organisateur récurrent, ne se trouve que trop familier. Si le peintre semble faire preuve d'un entrain sincère à l'égard de ses diverses participations aux festivités de la ville, il est une fête en particulier qui marque de manière plus visible son œuvre ; le Carnaval. Cet intérêt se manifeste au-delà du matériel de propagande pour la réalisation duquel il est missionné, et de son implication générale dans l'organisation du programme[1797]. Non seulement l'artiste contribue à imposer la présence du Carnaval dans la presse, grâce notamment à ses illustrations des rois qui paraissent annuellement en première page de *La Campana de Magalouna*, mais il accorde également aux célébrations carnavalesques un chapitre de son ouvrage *Dins la Carrièiras dau Clapàs*[1798]. Marsal fait également paraître dans la presse locale un article retraçant en détail les coutumes d'usage carnavalesques typiquement montpelliéraines, en 1903[1799]. Les festivités données à partir de 1897, qui tentent de raviver un Carnaval alors déclinant dans les rues montpelliéraines, se dissocient de ces traditions. C'est ce que soulève d'ailleurs le peintre dans son récit[1800]. Ainsi, le Carnaval de Montpellier tend à s'assimiler aux pratiques qui ont cours chez ses voisines[1801]. La ville tient néanmoins à s'arroger une spécificité locale, en se plaçant sous le patronage de Rabelais, ancien élève de son université et dont la bonhommie des personnages s'accorde de manière adéquate avec l'esprit des célébrations carnavalesques[1802].

La tentative de chercher une connivence culturelle, qui concerne à la fois les montpelliérains entre eux, mais aussi avec les habitants des villes voisines, s'inscrit dans la démarche qui consiste à renforcer les liens de communauté entre les différents individus, au travers de coutumes festives et culturelles partagées. Cette dernière affirmation se fait particulièrement saillante, au regard du contexte politique national dans lequel se trouve alors plongé le pays. En effet, la relance des célébrations du Carnaval à Montpellier est pensée dès

[1797] Nous élaborons ce point dans notre sous-partie traitant des comités d'organisation et des syndicats d'initiative.
[1798] Le chapitre dont nous faisons mention ici est celui de *Las Aurelhetas*.
[1799] L'article dont nous faisons mention ici est recensé parmi les écrits que Marsal conserve dans son recueil *Ressouns de moun Clouquié*, dont nous avons précédemment fait état.
[1800] « Depuis quelques années, les fêtes du Carnaval à Montpellier tendent à s'identifier à celles d'autres villes, comme Nice, par exemple, où le mannequin géant personnifiant le roi du Carnaval, est reçu en grande pompe et vient régner en souverain pendant la durée des jours gras. », MARSAL Edouard, « Le Carnaval à Montpellier », *Ressouns de moun Clouquié*, *op. cit.*, p. 78.
[1801] C'est d'ailleurs ce que démontre parfaitement l'article de Paul Deuxel, qui revient sur la création du Carnaval à Montpellier, comme nous l'avons évoqué dans notre partie traitant des syndicats d'initiative, DEUXEL Paul, « Chronique, Histoire d'un Crime », *La Vie Montpelliéraine*, 23 février 1902, p.2.
[1802] « Jusqu'à ce jour, Montpellier, tout en acceptant cette innovation, a voulu conserver une certaine originalité en désignant comme rois la lignée des personnages créés par Rabelais, qui fut notre hôte et jeta l'éclat de son enseignement sur notre célèbre école de Médecine. », MARSAL Edouard, « Le Carnaval à Montpellier », *Ressouns de moun Clouquié*, *op. cit.*, p. 78.

l'année 1896 pour être lancée à l'occasion des jours gras de 1897. Dans une période de radicalisation politique intense, à laquelle Marsal n'est pas inconnu, marquée par les affres de l'affaire Dreyfus, de tels rassemblements proposent surtout des instants de partage dans la population, grâce à une série de jours qui sont placés sous l'obole de l'amusement[1803].

La notion d'amusement permet d'évoquer ici une accointance autre qui se dessine entre la ville de Montpellier et les célébrations du Carnaval. Dans une situation, précédemment décrite, où le rire s'intègre au folklore de la ville, la célébration carnavalesque, au-delà de toute autre, trouve une association particulièrement adéquate à l'esthétique vernaculaire montpelliéraine. La municipalité en démontre d'ailleurs sa conscience, en en faisant l'un de ses arguments de présentation, aux côtés de l'université et du climat, dans la création des tampons publicitaires qui sont apposés sur les envois postaux au départ de ses bureaux (Fig.385). Les acteurs culturels locaux ne manquent pas de renforcer cette association, nous pouvons en exemple citer la pièce en un acte de Charles Gros, *Le Carnaval de Boutonnet*, qui connaît plusieurs représentations dans une salle locale[1804]. Plus tard, Dezeuze évoque, lui aussi, le folklore qui entoure les cours coculaires données à l'occasion du Carnaval, dans ce même faubourg montpelliérain[1805].

Marsal participe également à étoffer cette association entre la ville et le Carnaval. Avant même sa participation à l'organisation des éditions rabelaisiennes, l'artiste propose déjà des ouvrages suivant ce thème. C'est le cas de son chapitre dans *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, c'est également le cas de sa toile intitulée *La Descente du Peyrou un jour de Carnaval* (Fig.386). Dans cette œuvre, de nouveau, le peintre présente un lieu emblématique de sa ville de naissance, la descente menant à l'orée de la rue Nationale, reliant alors l'arc de triomphe, dont nous observons l'élévation à la gauche de l'espace pictural, et la promenade royale du Peyrou, dont l'entrée du mur d'enceinte se profile à la droite. Ici, l'artiste met la topographie du lieu au service du mouvement de sa composition, accentuant la marche en avant des personnages, par le basculement du sol vers le spectateur. Le mouvement dans l'œuvre est d'ailleurs appuyé par le traitement de la foule et ses membres, de nouveau individualisés ici. La sensation de grouillement qui émane ainsi de la composition se trouve accentuée par les mouvements outrés des personnages en costume, mais également par le bruit qui émane de l'œuvre. Ce dernier est

[1803] Marsal, lui-même trahit une certaine conscience de la situation délétère que peut créer le climat politique lors de son récit de la tenue des festivités ancestrales de Montpellier, « Le soir venu, des tables étaient dressées sur la place ou la rue la plus spacieuse du quartier et un souper à la chandelle réunissait fraternellement tous ces hommes que la politique ne divisait pas encore. », *Ibid.*

[1804] « *Lou Carnaval de Boutonnet* (I acte), fut joué avec succès à l'Eden-Concert. », PINTARD Eugène, « Le Chantre du Clapàs », *La Vie Montpelliéraine*, 13 décembre 1908, p.2.

[1805] DEZEUZE François, *Saveurs et Gaietés du Terroir Montpelliérain*, *op. cit.*, p.35-45.

suggéré par les instruments de musique, les aboiements des chiens, le son des sabots de l'âne et du cheval, se frayant un passage parmi la joyeuse procession. Fait notable ici, la sensorialité de l'œuvre de Marsal ne renvoie pas à une chaleur de climat. Au contraire, les mottes de neige qui parent le sol montpelliérain, ainsi que le dénuement lugubre de ses arbres, viennent souligner la fraîcheur de l'hiver. Le ciel perd également son usuelle uniformité azuréenne qui se laisse néanmoins toujours deviner, mais derrière d'épaisses volutes nuageuses. En dépit de cette représentation, Marsal laisse les rayons du soleil percer le gris des nuages, répandant leur lumière dorée dans l'atmosphère en adoucissant l'aspect général de ce ciel humide.

La Descente au Peyrou un jour de Carnaval, laisse voir le potentiel esthétique des représentations carnavalesques. Pour un peintre sensibilisé aux principes du Réalisme, une telle thématique permet une fantaisie qui ne se trouve que rarement égalée. La diversité des costumes s'inspirant des fictions théâtrales, comme le pierrot au centre de l'œuvre, ou encore de périodes historiques, tel que l'homme en habit de révolutionnaire à sa droite, ne peut manquer d'attiser l'intérêt d'un peintre qui n'oublie jamais de démontrer son appétence pour l'étude de ces sujets. Ce goût pour la fantaisie costumée se joint d'ailleurs à l'attrait que Marsal entretient à l'égard du genre théâtral. Marsal se rend avec une extraordinaire régularité aux représentations du théâtre municipal de Montpellier[1806]. Celui-ci ne manque d'ailleurs pas d'intégrer le théâtre directement dans le registre de sa propre production artistique, notamment au travers de la réalisation du *Grand escalier du Théâtre de Montpellier* (Fig.387). Dans cette œuvre nous pouvons noter combien, de nouveau, le lieu structure la composition. Ici, Marsal s'amuse de l'enroulement de l'escalier du théâtre municipal afin de proposer une composition serpentine, dans laquelle le maître laisse à voir sa haute maîtrise des principes géométriques. Il s'attarde sur la profusion des ornements qui embellissent le décor de ce foyer, mais également sur les détails de l'habillement des modèles qui animent sa composition. En essence, ce que vient souligner la magnificence du lieu, ainsi que l'élégance des parures des personnages y circulant, c'est l'aspect avant tout mondain qu'il revêt. Ici, la sociabilité que nous propose l'artiste, est une sociabilité calme et courtoise, éloignée de l'agitation des processions carnavalesques, ou encore des fameuses cours coculaires qui ont lieu sur les faubourgs de la ville.

Or, si Marsal est un habitué de la vie mondaine de la ville, l'artiste ne cache pas le regard attentif qu'il sait porter vers les coutumes des montpelliérains moins favorisés. Il est possible

[1806] Comme en témoigne Eloy-Vincent : « Vous rappelez-vous Raoul Davray, son assiduité au théâtre, l'hiver, le plaisir qu'il trouvait à écouter un répertoire qu'il connaissait par cœur, comme nous. Nous étions voisins de fauteuil. Comme il s'endormait dès le deuxième acte, quelque ouvrage qu'on jouât, les soirs de « Faust » il me recommandait de le réveiller dès les premières mesures du battement. », ELOY VINCENT Albert, *La Légende Natale*, *op. cit.*, p.195-196.

de trouver en cette observation une autre raison de l'entrain particulier que manifeste Marsal à l'égard de ces festivités. L'idée de subversion des normes et de l'ordre social que propose dans son fondement le Carnaval, invite à pousser la réflexion autour du mélange entre les différentes classes sociales. Elle interroge aussi celle concernant les moments durant lesquelles elles se trouvent mélangées, une réflexion dont nous avions vu l'amorce dans celle autour des festivités en général, qui proposent un idéal d'union qui harmonise et soude le peuple montpelliérain lui donnant une unité véritable. Le brassage entre classes sociales est d'ailleurs une thématique souvent reprise dans les représentations de festivités de Marsal, mais aussi au-delà, dans des scènes de genre telles que *Le Sulfatage des vignes.* L'exploration de ces thématiques démontre tout ce que doit l'art du peintre à l'acuité de sa compréhension des différents milieu sociaux. En dehors de ces larges rassemblements, en dehors de cet idéal aussi, les lieux de sociabilité des montpelliérains se trouvent en vérité bien discernés. Cependant, cette séparation n'exclut pas une certaine forme de porosité, Marsal s'en trouve un exemple probant. Ainsi, si les divertissements mondains sont prisés par le peintre, ce dernier conserve néanmoins dans son mode de vie, comme dans son langage pictural, une proximité avec le peuple. Celui-ci confère à ses œuvres un caractère d'authenticité plus important, que ne peuvent jamais le proposer les lustres des lieux de la vie mondaine. L'attachement aux classes populaires, peut s'observer dans le contexte où l'origine même du peintre et celle de son épouse s'en trouvent rapprochées. Ainsi, le peintre entretient dans son cercle proche, de nombreuses connaissances qui peuvent se trouver appartenir à ces couches de la population. Ce dernier fait démarque le peintre d'artistes tels que Leenhardt, Bazille ou Castelnau, issus de longues lignées bourgeoise. L'authenticité qui se dégage des œuvres de l'artiste permet de traduire cette proximité avec les couches populaires.

Or, c'est dans ses représentations de moments simples, que le peintre arrive à illustrer avec le plus d'intensité le sentiment d'authenticité. Ce dernier s'observe dans le cadre des représentations de dames âgées, de ses scènes d'intérieur teintées de sentiments familiaux, dans ses natures mortes culinaires, ou encore dans ses scènes de paysannerie. C'est bien les œuvres énumérées ici que l'artiste choisit en priorité comme sujets d'envois aux expositions en dehors de Montpellier. En regard, les scènes de quotidien, trouvent dans leur essence une simplicité qui permet une appréhension plus universelle de leur sujet. Dans cette poursuite de l'authenticité, une œuvre telle *Le Café à un sou* (Fig.388) trouve une distinction indéniable. Marsal propose sur cette toile, l'intérieur d'un café modeste, aux murs simplement ornés de cadres disparates, à l'ameublement banal sur lequel l'artiste prend soin de laisser paraître des traces d'usure. Le caractère exigu du lieu est mis en avant par le traitement que fait le peintre

de l'espace représenté. La scène est entièrement contenue entre les murs que l'artiste figure sur la composition et qui viennent confirmer l'étroitesse de la salle de café. Les individus qui fréquentent ce café renforcent une sensation de simplicité, au travers de leurs parures sans fantaisie. Dans sa toile, le peintre rassemble en majorité des femmes, à l'exception du serveur et de l'homme attablé seul à la table dans le fond gauche de l'espace pictural. Devant lui, un groupe de femmes en habit traditionnel est plongé dans une conversation. A la droite de l'œuvre, ce sont deux enfants en blouse d'écolier qui sont attablés en compagnie de leur aïeule que propose Marsal.

Ce que peint ici Marsal, c'est un lieu essentiel des sociabilités des femmes du peuple. La presse locale propose une présentation du café d'un sou comme lieu de réunions régulier des montpelliéraines[1807]. C'est cette dimension qu'exprime la toile de Marsal, au travers du groupe de femmes à gauche. L'artiste appuie la notion sentimentaliste qui s'exprime dans son œuvre, en ajoutant le groupe de droite. Cette scène présente la grand-mère accompagnée des deux écoliers attablés devant leur café au lait. Le peintre en appelle ici à l'évocation du sentiment familial, accentuant la bienveillance dans l'expression du visage de l'aïeule et la candeur des traits de l'enfant faisant face au spectateur. De la même manière, le peintre accentue la sensation d'apaisement qui règne dans l'œuvre, par l'intermédiaire du chat calmement endormi sur son tabouret. Notons, par ailleurs, la tasse vide devant le siège qu'occupe le chat, venant suggérer la présence invisible d'une quatrième personne à cette tablée. Cette personne invisible pourrait se trouver être ici le peintre lui-même, ayant délaissé sa place pour s'atteler à la prise sur le vif de cette scène. Ainsi, la famille présentée dans cette scène se définirait comme celle du peintre. Se retrouve donc ici le thème familial, l'un des thèmes favoris de l'artiste, mais également la tendance de l'artiste à s'inclure dans les représentations du quotidien montpelliérain. En vérité, cette œuvre nous présente un florilège de plusieurs thématiques de prédilection de Marsal. Le matériel de cuisine à l'arrière-plan évoque les natures mortes du peintre, et le chat assoupi nous rappelle l'intérêt que porte l'artiste à la représentation animalière. Le tout est assemblé dans un lieu montpelliérain facilement reconnaissable pour au moins une partie de ses habitants, puisqu'il présente pour eux un lieu de sociabilisation essentiel.

Y apparaissent également, douze années avant la parution de *Dins las Carriéiras dau Clapàs*, la représentation des marchandes à la gauche, ou encore la figure du travailleur des rues

[1807] « Pour un sou, dans des petits cafés on vous servait une tasse de café, même sucré, *sucrat e boulegat*. Le peintre Marsal, de Montpellier, a laissé un petit tableau, qui est un chef-d'œuvre, représentant « le café d'un sou », qui avait surtout une clientèle de femmes qui se racontaient toutes les histoires de leur quartier en buvant leur tasse. », VERAN Jules, « La disparition du petit sou », *L'Eclair*, 18 mars 1941, p.1.

dans celle de l'homme attablé derrière elle. Ce travailleur se reconnaît d'ailleurs sous les traits du chiffonnier Monseigneur (Fig.389), un personnage qui apparaît dans son rôle de Pelharot (Fig.390) dans *Dins las Carrièiras dau Clapàs*. Ici, transparaît l'attachement de Marsal à inclure toujours des portraits véritables des personnalités qui animent ses compositions. Les dessins d'études qui sont joints au catalogue en annexe de la présente thèse, viennent dénoncer cette méthodologie. Si les œuvres de Marsal sont retravaillées en atelier, elles sont avant tout le fruit d'une observation préalable minutieuse et sur le vif. Les lieux et les personnages sont savamment croqués, avant d'être assemblés, pour créer des compositions plus abouties. Au travers de cette méthode, Marsal arrive donc à rendre une œuvre au sentiment vrai, dans laquelle s'impose une approche authentique. Dans l'usage de tels procédés du peintre, mais aussi dans sa volonté de faire preuve d'une forme de sentimentalisme, se dessine une intention de présenter à son public un moment du bonheur montpelliérain, qui se résume aussi par cette simplicité de sociabilité sans pompe.

Dans ce moment de vie simple, Marsal nous présente un agrément du quotidien dans un apaisement général, sans joie extravagante. Si la joie ne fait pas d'éclat ici, elle se manifeste néanmoins au travers de l'engouement qu'expriment les marchandes dans leur discussion, mais aussi dans la tendresse du regard de la grand-mère. Les personnages qui apparaissent sur l'œuvre n'expriment aucun désir à quitter le lieu et à mettre fin au moment qu'ils partagent ensemble. C'est une célébration de la sociabilité du quotidien que nous délivre ici l'artiste, avec une manière toute emplie d'un idéal montpellierain, de dénicher la joie au quotidien, même dans des lieux où elle ne semble pas évidente. L'artiste, par sa traduction picturale, enjoint le spectateur à adopter son point de vue et contempler ce plaisir quotidien. Les réactions de la critique contemporaine tendent d'ailleurs à démontrer la justesse de la démarche de Marsal en ce sens. A l'occasion de l'exposition de l'œuvre dans la ville de Perpignan, la critique ne manque pas de louer la toile du maitre, témoignant de ce même fait de la traductibilité de cette esthétique dans des territoires extra montpelliérains[1808]. La notion de traductibilité ne se limite d'ailleurs pas à des questions territoriales, puisqu'elle s'applique également à une temporalité. Ainsi, une œuvre telle que *le café d'un sou*, n'est pas seulement lisible par une seule génération, familière du lieu et qui connaît les personnages y figurant. La toile se révèle accessible à des

[1808] (…) nous avons remarqué un joli petit tableau de M. Marsal, de Montpellier, représentant l'*Intérieur d'un Café à un sou* (…). Rien de plus naturel et de plus gracieux que cette petite peinture, qui se recommande également par une correction et un fini achevé. », « Perpignan », *L'Eclair*, 2 novembre 1886, p.3.

générations se succédant, lui permettant de se voir qualifiée de chef-d'œuvre par la presse locale, plus de cinq décennies après sa création[1809].

C'est dans cette capacité que repose la probité de l'art de Marsal. C'est au travers du sentiment qu'il inspire au spectateur que se retrouve la notion de joie. De cette joie d'un autre temps, découle directement le sentiment de nostalgie que sait si bien inspirer l'œuvre de Marsal dans son ensemble, à la chronique. Si le sentiment nostalgique peut se trouver hautement circonstanciel dans ses fondements, le langage pictural de Marsal, de par un caractère immersif, la rend plus tangible et permet une meilleure traductibilité du sentiment qui en émane. La nostalgie dont il est question ici, est directement liée au sentiment de joie qui émane des œuvres, puisqu'elle en découle. C'est devant la perte de cet idéal d'un passé faste, de cette joie d'un Montpellier de tous les jours, qu'elle s'exprime ou s'intensifie.

[1809] Le peintre Marsal, de Montpellier, a laissé un petit tableau, qui est un chef-d'œuvre (…) », VERAN Jules, « La disparition du petit sou », *L'Eclair*, 18 mars 1941, p.1.

Conclusion :

Si l'esthétique promue par l'art d'Edouard Marsal est définie par les élans d'une vision nostalgique et d'un attachement à la tradition, sa carrière s'établit dans un contexte dirigé par le concept de modernité. Cette caractéristique s'entend autant dans le domaine de la culture, que dans ceux de l'économie ou encore de la politique. Se mêlant à de nombreux discours, le terme de modernité et les idéaux qui y sont associés font alors l'objet d'une certaine obsession de la part de la société contemporaine de Marsal. Cependant, une telle appétence tend également à éveiller une certaine méfiance de la part d'une portion de la population. Ainsi, si l'idée de progrès s'infiltre alors dans tous les milieux de la société, cette dernière est pourtant loin de freiner l'intérêt de ses membres envers des élans nostalgiques constitutifs de l'esthétique portée par Marsal. Au contraire, la modernité dans son ensemble contribue activement à octroyer au peintre une place centrale dans la vie artistique locale.

Le travail de portraitiste tient une place majeure dans le travail de Marsal. Tout au long de sa carrière, Marsal pratique ce genre avec régularité. L'artiste laisse derrière lui une large production de portraits divers, représentant des personnalités mondaines ou plus ordinaires, majoritairement issues du tissu social local. Les très nombreux portraits que réalise Marsal au cours de sa carrière offrent donc une galerie de visages des personnages ayant émaillé le quotidien des montpelliérains sous la Troisième République. La double formation reçue par le peintre s'impose comme un avantage majeur dans l'affirmation de son talent en la matière. Le portrait est un genre pictural dans lequel les maîtres de Marsal se trouvent tous les deux distingués. La pratique de ce genre pictural permet à Marsal de démontrer toute l'étendue des méthodes apprises en atelier, mais également la complémentarité de cette double formation et la manière dont il peut en tirer parti.

Si l'apprentissage de Marsal est multiple, il n'en reste pas moins, à certains égards, lacunaire. Dans sa jeune carrière de portraitiste, le peintre se retrouve confronté à des difficultés auxquelles sa formation ne le prépare pas. Celles-ci se font notamment ressentir lorsqu'il doit perfectionner sa pratique dans le domaine de la représentation des carnations de jeunes femmes et d'enfants, après que ses difficultés dans ce champ aient été soulevées par la critique. C'est donc en autonomie que le peintre doit travailler sa pratique, procédant par tâtonnements, et s'inspirant de chefs-d'œuvre d'autres maîtres. Dès les premières heures de sa carrière, Marsal démontre une volonté à l'étude qui lui permet déjà de perfectionner et d'élargir sa manière, et de la démarquer de celles de ses maîtres. Cette capacité offre déjà à la pratique du jeune artiste une remarquable adaptabilité, qu'il sait exprimer à plusieurs reprises dans sa carrière.

Ce que démontre le besoin d'élargissement exprimé par Marsal, c'est que le genre du portrait est particulièrement riche de possibilités, en dépit de l'image de monotonie à laquelle il peut être associé. L'idée de diversité s'y exprime surtout dans la nécessité de présenter une œuvre qui soit capable de traduire une part de l'intériorité du modèle. En ce sens, le portrait se détermine comme un genre pictural dans lequel chacune des œuvres trouve son individualité au travers de celle des personnages qu'elles présentent. Cependant, cette intériorité ne peut s'exprimer qu'au moyen d'une représentation probe, au terme d'une étude sérieuse du modèle et qui se lie à une maîtrise solide de la représentation des physionomies diverses. Dans cette présentation de la personnalité du modèle, Marsal arrive à transcrire un sentiment d'authenticité qui donne à ses meilleurs portraits une aura d'intemporalité véritable. Le maître arrive ainsi à détacher certaines de ses œuvres d'une forme de nécessité circonstancielle et de l'emprise des modes artistiques passagères.

Cette recherche dans l'étude de l'intériorité du modèle par le peintre, se définit dans un contexte où le portrait peint doit faire face aux progrès de la modernité, et risque de se voir concurrencé par le portrait photographique. La supériorité du portrait peint s'affirme ainsi au travers de l'usage de la couleur, comme dans sa capacité à faire preuve d'une expressivité supérieure à celle envisageable dans une photographie. Cette dernière pâtie encore d'une image moins favorable que celle du portrait peint. Marsal ne néglige cependant pas l'usage de l'outil photographie dans le cadre de sa production. L'artiste sait en bénéficier afin d'élargir sa pratique. Le médium photographique lui sert alors à étendre sa clientèle à des zones géographiques qui rendent plus complexes des visites régulières. Surtout, la photographie permet à Marsal de répondre avec plus d'aisance à des commandes de portrait *post-mortem*. A cet égard, les nombreuses réalisations produites pour le compte de l'Université, représentent un *corpus* considérable qui permet d'observer les spécificités de ces œuvres, en regard des portraits ordinairement peints par Marsal. L'étude de ces toiles montre surtout à nouveau la capacité remarquable dont fait preuve l'artiste à adapter sa manière en fonction des outils qui sont mis à sa disposition. Cependant, Marsal reste un peintre du détail, en particulier lorsqu'il est question d'un genre porteur d'autant d'enjeux que celui du portrait. L'artiste privilégie donc toujours la pratique des séances de pose, au cours desquelles il peut étudier non seulement les détails de la physionomie de ses modèles, mais également leur posture, leur attitude et la manière dont ils s'insèrent dans l'espace.

La presse montpelliéraine se fait écho de ces sentiments, en louant les capacités de l'artiste à retranscrire avec vérité le caractère de ses modèles. Un tel paramètre se fait d'autant plus pressant pour un peintre qui doit présenter ses œuvres à un public amené à entretenir des

contacts réguliers avec les modèles de ses œuvres. De ce fait, la recherche d'exactitude se définit dans un contexte où le public des œuvres peut directement effectuer une comparaison entre la figure représentée sur la toile et leur modèle de chair et d'os.

Parfois, Marsal sait jouer de la théâtralité de la mise en scène, pour appuyer cette dépiction de l'intériorité du personnage. Des tels procédés tendent à brouiller les lignes entre le portrait et la scène de genre. L'éducation artistique que reçoit Marsal à Paris, bien que nouvellement réformée, se trouve toujours imprégnée de l'autorité de l'Académie. L'influence de la peinture de Cabanel sur certaines de ses œuvres atteste de son attachement à une tradition assimilée aux préceptes académiques. Pourtant, Marsal n'hésite pas à s'éloigner de la rigidité du cadre académique. En mélangeant les caractéristiques des genres dans ses compositions, Marsal affirme une forme d'indépendance vis-à-vis des principes de l'Académie. Le peintre s'amuse du bouleversement de cette hiérarchie à l'initiative de la modernité artistique, rapprochant ses portraits non seulement de la peinture de genre, mais également parfois de la peinture religieuse, comme le démontre sa *Dona Marioun*.

En parallèle, se jouant toujours des règles établies par l'Académie, le peintre destine au public parisien une scène de genre peinte sur une toile de grand format : *La Cigale.* Si les dimensions de cette toile répondent aussi à des contraintes de visibilité dans un contexte où les cimaises parisiennes se trouvent saturées de propositions, l'œuvre s'impose comme un manifeste des ambitions qu'entend alors exprimer l'artiste face au public de la capitale. Si, par l'usage des modalités précédemment décrites, Marsal démontre qu'il ne rejette pas toutes les propositions de la modernité artistique, *La Cigale* semble pourtant s'imposer comme une critique morale des propositions qui sont issues de celle-ci. En se confrontant à un artiste tel que Manet, Marsal dénonce le mode de vie décousu des modèles choisis par le maître parisien, qu'il peut ainsi opposer à celui plus vertueux de leurs homologues montpelliérains. C'est dans la simplicité et la pérennité de leur mode de vie ancestral, que le groupe montpelliérain trouve le bonheur et la plénitude projetés sur la toile de Marsal. S'il est notable que Marsal n'ait jamais définitivement arrêté de proposer de présenter ses œuvres au Salon parisien, ces dernières s'inscrivent toujours dans le cadre d'une influence montpelliéraine. Les toiles qu'il y propose se présentent ainsi comme des fragments de la vie montpelliéraine, qui lui permettent d'offrir au public parisien une fenêtre sur le mode de vie méridional.

L'attrait pour la plénitude de ce style de vie, entre en jeu dans le retour de l'artiste à Montpellier. De ce fait, son expérience parisienne, au-delà de la formation, joue un rôle de premier ordre dans de la carrière de Marsal, en ce qu'elle cimente dans l'esprit du peintre son attachement à sa région natale et lui impose alors la nécessité d'un retour. Pourtant, ce passage

sur les bancs parisiens est nécessaire. La carrière de Marsal, bien que locale, se voit toujours soumise au même conditionnement que celle des autres peintres français de la Troisième République. Ainsi doit-il accepter de suivre le tracé stéréotypé destinés aux peintres de province doués de talent. A son départ, le jeune artiste porte sur ses épaules les espoirs de son maître Matet, qui le voit capable de trouver un accomplissement artistique comparable à celui de Cabanel. La vie parisienne de l'artiste se révèle alors studieuse, mais remplie de moments de sociabilités. Dans sa petite chambre de la rue Montparnasse, accompagné de son voisin Delacroix, les jours sont simples et prêtent à la rêverie. Aux tables des cafés du coin, les camarades de l'atelier Cabanel s'animent dans leurs conversations, s'imaginant gonfler les rangs d'une nouvelle école française sur le point d'émerger. Dans leur fantaisie, les jeunes étudiants se perdent dans les scénarios romanesques d'une vie de bohème qui se rie des mauvais tours de l'existence et chante la misère quotidienne. Néanmoins, Marsal ne peut arriver à se satisfaire pleinement de ce quotidien. Alors que les dernières heures de ses nuits parisiennes s'égrènent au son des notes du violon de Delacroix, le jeune Marsal languit encore son azur montpelliérain, perdu dans les nuées d'un ciel parisien dans lequel il ne voit jamais que de la grisaille.

Ce retour de Marsal en terre natale se définit comme marqueur essentiel de sa création. En dépit des réticences de ses amis et des promesses de gloire formulées par son entourage, le peintre fait preuve d'une pugnace volonté à rentrer au pays natal. C'est ce retour qui détermine et réaxe l'intégralité du reste de sa carrière. Si la décision de Marsal trouve une justification plurifactorielle et qui ne s'entend pas uniquement du point de vue professionnel, ce dernier aspect s'en trouve particulièrement impacté. L'une des caractéristiques qui s'y associent désormais est la nécessité de produire des œuvres capables de satisfaire un goût local. C'est à cette occasion que l'artiste démontre combien il porte attention aux retours proposés par la critique, mais également dans quelle mesure il est capable de discerner les disparités dans les attentes des différents publics.

Ce que laisse transparaître Marsal dans ce comportement, mais ce que tend également à laisser observer la lecture de la critique contemporaine, c'est la différenciation d'un goût montpelliérain du reste de la demande nationale. La lecture des œuvres de Marsal permet de déterminer les contours de ce goût. Du point de vue théorique, ce dernier prend appuis sur des considérations scientistes issues de sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Les catégorisations qui en sont issues tentent ainsi de se rapprocher d'un naturalisme qui détermine le phénotype comportemental de l'homme du Sud, mais aussi ses préférences esthétiques. Le goût montpelliérain se base surtout sur l'héritage d'un attrait particulier pour certaines

propositions artistiques. En ce sens, s'observe une influence des œuvres du musée de la ville dans le calibrage des attentes du public qui peuple ses galeries. Dans cette ligne, des figures telles que Courbet impactent largement la façon dont se conçoit la manière montpelliéraine à cette période.

C'est toujours en satisfaisant ce goût local que Marsal se détache de la manière de Cabanel, considérée comme trop sèche à Montpellier, pour se rapprocher de celle de Matet. Cette préférence à l'égard de la façon de Matet, s'explique également par une volonté de la part de Marsal de s'insérer dans un motif de filiation avec le maître montpelliérain, lequel lui assure des avantages multiples. D'une part, elle permet au peintre de se présenter à l'administration en tant que digne héritier de l'ancien directeur de l'Ecole Municipale de dessin et conservateur du musée Fabre. D'autre part, elle lui permet de s'insérer comme maillon essentiel de l'histoire de l'art montpelliéraine.

La multiplication des expositions locales, permet aux artistes d'accroître la visibilité de leurs œuvres. L'étude de l'histoire des expositions locales traduit également la diversité des publics de province entre eux et l'impact que ce type de manifestations culturelles peut avoir sur la définition de leur goût. Cette fragmentation du goût et des traditions locales, se révèle comme une véritable diversité culturelle au sein même de la culture méridionale. Le rassemblement que se propose d'incarner le mouvement félibre en ce sens, met en lumière une forme de mosaïque culturelle régionale. Marsal, en proposant des représentations qui s'accommodent au mieux avec le goût montpelliérain, contribue à mettre en avant cette diversité trouvée dans les particularismes de chacun. Le peintre participe d'ailleurs activement à l'exercice de propagande félibre, notamment au travers de ses expériences de portraitiste, d'illustrateur ou encore dans le milieu de la presse, mais également d'accessoires de papeterie. En tant que membre distingué du félibrige, il contribue pleinement à solidifier l'imagerie du mouvement. Cette position lui donne également l'autorité nécessaire pour être le créateur d'un contenu qui définit en partie le versant plastique du mouvement.

Derrière le discours félibre, se cache une angoisse certaine de la disparition des cultures locales, qui serait amenée au moyen d'une centralisation agressive. Eu égard au passé politique de la France, la critique de la centralisation trouve rapidement, dans l'esprit des contemporains de Marsal, un lien avec celle du régime républicain et avec la gouvernance parisienne. La défense des idéaux félibres décrit donc un positionnement particulier vis-à vis de la notion de patriotisme. Celui-ci doit cependant avant tout trouver son expression à l'échelle régionale. Cette observation laisse considérer combien l'engagement félibre du peintre peut contribuer à l'enfermer dans un cadre intellectuel qui tend également à s'appliquer à la pratique artistique.

L'art n'échappe pas à l'obsession autour des valeurs régionalistes. Cette idée de patriotisme local est d'ailleurs à plusieurs reprises édifiée par la critique locale. La volonté de proposer des scènes empreintes de sentiments méridionaux devient donc consubstantielle à celle de vouloir satisfaire la chronique locale. La défense de la petite patrie à Montpellier, si elle contribue un temps à favoriser la carrière des peintres autochtones et le développement d'initiatives culturelles régionales, mène finalement la ville vers un écueil. Au début du XXème siècle, celle-ci n'ayant plus de grand représentant de son sérail à Paris, la défense d'un art local s'écarte de la production moderne. Le goût montpelliérain s'axe donc vers une esthétique moins moderne, héritée des générations précédentes. Dans ce contexte, les artistes du groupe montpelliérains doivent tenter de proposer une peinture qui puisse amalgamer certains des enseignements modernes, avec la production traditionnelle.

Cependant, l'esthétique montpelliéraine ne peut s'envisager de manière totalement indépendante du reste des propositions nationales. Les avancées faites sur le plan des transports par le biais du développement du chemin de fer, contribuent à désenclaver les villes de province et à créer des dynamiques nouvelles entre elles, mais aussi avec la capitale. Le raccourcissement des temps de transports, ainsi que la facilitation de ces derniers du point de vue pratique et financier, permet aux artistes provinciaux de visiter plus souvent Paris. Par ailleurs, ces mêmes facteurs permettent une meilleure circulation des œuvres, multipliant ainsi les contacts du public et des artistes avec des influences extérieures. A la circulation des œuvres en elles-mêmes, s'ajoute celles des reproductions d'œuvres. L'emploi massif de ces dernières, dont Marsal est d'ailleurs collectionneur, est rendu possible par le déploiement des techniques d'impression et de photogravure à la fin du siècle. La conséquence directe d'une meilleure accessibilité dans la circulation des œuvres, est un développement significatif des expositions de province. Celles-ci présentent un avantage véritable en ce qu'elles proposent ainsi aux artistes d'exposer à moindre coût et d'élargir leur public. Elles se présentent aussi comme des espaces dans lesquels les artistes peuvent espérer vendre leurs œuvres.

Pour Marsal, cette dernière notion est primordiale dans la mesure où les ventes de ses œuvres représentent sa source de revenu primaire. Si le peintre peut jouir, durant la première décennie de sa carrière, de la stabilité de ses appointements de professeur à l'Ecole Municipale des Beaux-Arts, cette carrière dans la fonction publique reste éphémère. Ce sont ensuite les cours donnés à son atelier et son art qui doivent supporter les besoins de sa famille nombreuse. Une telle situation induit une forme d'urgence à complaire aux attentes de son public sous tous les aspects. Or, ces attentes tendent dépassent parfois le seul domaine artistique. Le soin de la *persona*, s'illustre alors comme essentiel dans le bon établissement d'une carrière. Marsal sait

user de son réseau personnel et de ses liens avec la presse pour se composer une image publique favorable et surtout un nom reconnaissable.

Il parvient également à adapter sa pratique aux modes de son temps, afin d'en faciliter la vente. Parmi les recherches les plus emblématiques de cette dernière observation, se démarque celle autour d'une tentative d'éclaircissement de sa palette picturale, mais Marsal cède également aux séductions du travail en plein air. Le peintre peut alors se livrer à la représentation de la fraîcheur des abords ombragés des cours d'eau montpelliérains, ou celle des ondoiements salins des plages palavasiennes. La recherche de la sensation de plein air fait partie des thématiques nationales que Marsal essaie d'intégrer à sa pratique propre. Tributaire d'une formation artistique n'incluant aucun maître de référence dans la question du plein air, c'est de nouveau seul, par tâtonnements, que le peintre doit apprendre à développer cette compétence. Ces velléités apparaissent tant dans les scènes de genre, que dans les nombreux paysages que le peintre présente au marché. Le fait que le peintre multiplie avec les années ce type de toiles, ainsi que son usage répété de petits formats, confirment la dimension commerciale de telles réalisation.

C'est en ce sens que l'appréhension de l'Œuvre de Marsal se détache de celle de peintres issus de milieux plus favorisés que le sien. Une telle nécessité de vente ne s'impose pas de manière aussi indiscutable dans le cadre de l'analyse de la carrière d'artiste pouvant profiter d'une rente familiale. Ainsi, la production de Marsal renvoie à une observation plus précise des caractéristiques du goût montpelliérain de cette période, puisqu'elle subit nécessairement une plus forte pression à satisfaire le public. A ce titre, les œuvres du peintre apparaissent plus directement dépendantes de leur lieu de création, et leur étude permet de donner un éclairage particulier sur celui-ci.

Il est un autre point dans le cadre duquel les origines sociales de Marsal viennent profondément impacter son art. Ces dernières jouent un rôle majeur dans son intérêt et sa proximité avec le peuple. Cette accointance pourrait être considérée comme une volonté de satisfaire les idéologies qui entourent le peintre. Les représentations que Marsal propose des classes populaires trouvent également un écho avec le discours entretenu par l'Eglise. Cette dernière tente alors de reprendre le dessus sur les thématiques sociales, sur lesquelles elle possède des prérogatives qui sont petit à petit remises en question par les actions de politique sociale de l'Etat. Dans cette optique, les encycliques papales qui entérinent l'émergence d'un catholicisme social, poussent les fidèles à tourner leur attention vers les membres les plus défavorisés de la société. En cultivant dans son esthétique la présence du peuple, Marsal se conforme à cette convention politique, mais également à celle prônée par le Félibrige. La

doctrine félibre, dans sa volonté de défendre la culture locale, voit le peuple comme l'un des derniers retranchements de celle-ci, s'exprimant par la voie du langage mais aussi par celle de l'entièreté d'un folklore local.

Cependant, si l'attachement que porte Marsal aux milieux moins favorisés se trouve pratique dans ce contexte, il ne peut être suspecté de n'être qu'artificiel. Une occurrence telle que les efforts concédés dans le cadre de la publication de *La Campana de Magalouna* afin de rendre le prix d'achat accessible au plus grand nombre, en est un exemple majeur. Si elle connaît un tel succès, c'est que *La Campana de Magalouna* vient proposer ses livraisons à un public spécifique et jusqu'alors visiblement négligé. Dans cette optique, les travaux d'illustrateur de Marsal permettent d'étendre la portée de son esthétique, en élargissant le périmètre de son public. Si de tels projets sont envisageables, c'est avant tout grâce aux évolutions modernes du monde de l'impression, permettant de diminuer les coûts de production et donc de vente auprès des lecteurs. Le sentiment de Marsal à l'égard du peuple se manifeste aussi dans la bienveillance avec laquelle l'artiste présente les nombreuses figures populaires qui colorent les pages de *Dins la Carrièiras dau Clapàs*. De même, le procédé de dignification observable à l'analyse de la *Dona Marioun*, finit de démontrer la sincérité de ces bons sentiments.

Le milieu social auquel appartient le cercle familial de l'artiste lui permet de proposer des compositions pertinentes, des classes populaires. C'est un environnement dont il connaît les codes et les coutumes. Le peintre vit donc en immersion dans l'atmosphère que décrit son art. Ainsi, au travers de son ascension sociale, Marsal devient un individu qui ne se trouve retiré d'aucun milieu montpelliérain, embrassant le peuple de la cité dans tous son ensemble, et sachant vivre au côté de tous ses membres. C'est d'ailleurs ce que laisse transparaitre réseau social qui se dessine à la lecture des correspondances du peintre. Cette notion d'immersion se traduit dans ses engagements multiples en faveur de la vie locale. Marsal ne se trouve pas simple spectateur, mais directement acteur des sociabilités montpelliéraines. Les nombreuses positions qu'occupe l'artiste au sein des sociétés et comités locaux lui permettent une insertion totale dans tous les milieux de la ville.

Si le peintre fait preuve d'une pleine maîtrise des différents codes sociaux qui régissent la ville, il démontre régulièrement sa pareille connaissance des symboles qui la définissent. Celle-ci apparait au travers de ses allégories, dans lesquelles il fait appel au passé médiéval de la cité, à ses armoiries, mais aussi à sa statuaire, à son climat, ou encore à son économie. A nouveau, Marsal ne se contente pas de faire usage des symboles, mais il contribue activement à les renforcer et à s'immerger dans les démarches entourant leur fructification.

Le peintre se voit directement impliqué dans la mise en valeur de l'Université, au travers des nombreux travaux qu'il réalise pour son compte. Non seulement l'artiste participe au succès des fêtes du Centenaire en s'impliquant dans leur organisation, ou réalisant des documents de propagande pour le compte du comité organisateur, mais il trouve également un rôle dans l'entretien de la postérité de ses professeurs, en peignant les portraits ornant ses salles des actes. Enfin, le peintre joue un rôle actif dans le bon fonctionnement pédagogique de l'Université, en s'acquittant des commandes de planches d'étude du vivant qui doivent servir de support à l'enseignement délivré au sein de l'institution. Pareillement, les planches ampélographiques qu'il réalise pour le compte de l'Ecole Nationale d'Agriculture, servent de renfort indéniable au système pédagogique proposé par son administration. Ici cependant, cette notion ne s'étend pas à la seule population de ses élèves, mais elle doit également impacter les agriculteurs. Le talent de Marsal, mis au service de la restauration du vignoble français, permet au peintre de réclamer un rôle dans le fonctionnement de l'économie locale, cette dernière reposant lourdement sur la monoculture viticole. Ce mode d'action autorise Marsal à obtenir un positionnement central dans la maîtrise de son sujet et cimente un peu plus sa posture de figure de premier plan de la vie montpelliéraine.

Si le peintre exprime une connaissance sans faille de la symbolique de sa ville natale, il fait preuve d'un égal savoir des rues qui la sillonne. Celle-ci s'acquiert non seulement par la fréquentation assidue qu'en fait le peintre tout au long de son existence, mais également pas la pugnacité dont il fait preuve dans l'exercice de leur représentation. Marsal sait se servir de sa maîtrise parfaite de la topographie et du tracé urbain de sa ville, afin de les intégrer à la narration de ses œuvres. Il fait ainsi jouer un rôle actif à cette dernière dans son Œuvre, en ne lui octroyant pas seulement un rôle d'arrière-plan. Par ailleurs, le peintre joue de sa propre image, en s'insérant dans de nombreuses compositions en tant qu'observateur des scènes se déroulant dans l'espace montpelliérain. L'image de Marsal crayonnant les rues de sa ville, devient un profil reconnaissable de tous les montpelliérains. Par ce procédé, Marsal arrive à rendre son image physique indissociable des rues montpelliéraines et plus largement de l'histoire de sa ville.

Marsal témoigne toujours d'une grande connaissance à l'égard de cette histoire. Ce dernier fait traduit un goût pour l'étude et pour la lecture, qui s'exprime très tôt dans la carrière du peintre. La profusion de ce savoir trouve un témoignage dans les thèmes que choisit l'artiste dans ses représentations historiques, mais aussi dans la réalisation détaillée de ces scènes. Se détache ici une caractéristique centrale de l'Œuvre de Marsal, car si le but de l'artiste est de présenter une vision de la vie montpelliéraine, celle-ci s'entend comme remarquablement

étendue. Le peintre use de moyens classiques pour encenser l'histoire de sa ville, en concentrant sa production de peinture d'histoire autour de thématiques locales. Ainsi, il permet de créer un support visuel, en leur offrant une ouverture pédagogique auprès d'un public plus large. Les grandes célébrations gravitant autour d'évènements et de figures historiques, à l'organisation desquelles Marsal participe avec enthousiasme, servent d'ailleurs des visées similaires. A ce titre, et prenant en compte les travaux que l'artiste réalise pour les établissements d'enseignement montpelliérains auxquels s'ajoutent ceux réalisés pour le compte des membres des sociétés savantes de la ville, s'observe la façon dont l'Œuvre de Marsal a pu, de manière multiple, contribuer à la circulation du savoir et des connaissances. Ces festivités trouvent une telle résonnance auprès de la population locale, qu'au-delà de cimenter un folklore dans l'esprit des montpelliérains, elles finissent par l'intégrer pleinement. L'exemple du Carnaval nous présente combien ces manifestations peuvent marquer les communautés populaires, si bien qu'elles s'en trouvent hissées au rang de symboles par l'administration municipale elle-même. Un tel usage permet de renforcer l'ancrage d'une vision d'un Montpellier festif et joyeux, un Montpellier idéalisé de tradition et de folklore, mais que le temps commencerait à éroder. En s'associant à ces festivités, Marsal peut profiter du rejaillissement de leur splendeur sur son image propre et les utiliser afin de s'imposer plus en tant que célébrité locale.

Les réalisations de Marsal permettent donc de donner un témoignage rare d'un tenant immatériel de l'histoire montpelliéraine. Elles s'imposent comme d'autant plus essentielles, que certains des traits que relève l'artiste n'auraient laissé aucune trace dans les sources historiques, sans la bienveillance de son crayon. Le travail de Marsal permet donc de préserver ces témoignages d'un mode de vie passé. A cet effet, les moyens de la modernité, en permettant une plus grande diversité dans les travaux de l'artiste, jouent un rôle essentiel. En multipliant les compositions, en les diversifiant aussi, il peut offrir un regard plus large sur sa période. Les œuvres de Marsal devenant des sources primordiales dans l'appréhension ce contexte, leur multiplication satisfait aussi à leur compréhension propre.

En effet, les propositions de Marsal se caractérisent par une lecture qui trouve un aspect hautement circonstanciel. Ses œuvres trouvent l'entièreté de leur dimension narrative quand remise dans leur contexte. La dépendance de ces compositions à leur milieu trouve d'ailleurs sa définition dans l'enseignement de l'approche philosophique de l'art que Marsal reçoit lors de ses études parisiennes. Hors de leur milieu d'origine, la lecture des œuvres de Marsal ne peut se révéler que partielle. Au-delà des thématiques, c'est la manière même du maître qui se trouve formatée par le goût local. Ici, se révèle la congruence réelle dans l'Œuvre de Marsal. Si la carrière de l'artiste se distingue par sa diversité, tant sur le plan des genres picturaux qu'il

privilégie, que sur celui de sa manière, des influences qu'il y intègre, ou encore des supports utilisés, c'est bien dans la convergence vers un esprit de patriotisme local que la riche production de l'artiste trouve son harmonie.

La substance commune de l'Œuvre de Marsal, réside également dans les efforts répétés du peintre pour proposer une expérience réaliste à son spectateur. L'artiste ne se contente pas de dépeindre des reproductions désincarnées des rues de sa ville natale. La qualité immersive des œuvres de Marsal trouve une dimension particulière dans la sensorialité qui s'en échappe. Le peintre n'essaie pas uniquement d'offrir à son spectateur une impression visuelle, mais il tente d'étendre son propos aux sonorités ambiantes, aux frissonnements de la lumière filtrée par les arbres, à l'intensité d'un regard, à la chaleur ambiante d'une scène estivale, ou encore aux effluves riches de la cuisine dépouillée d'un Maset. Toute la production du maître se trouve teintée de ces moments de célébration et de simplicité, dans lesquels l'artiste exprime finalement une grande intimité. Cette sensibilité se fait sentir à de nombreuses reprises dans son œuvre, notamment au travers de la manifestation de sa foi. C'est d'ailleurs dans la période où se radicalise sa foi que les œuvres qu'il propose se détachent le plus du reste de sa production. Le retour à la légèreté de ton marque un retour à l'authenticité et à l'esthétique qui détermine son art. L'intimité trouve également sa place dans les représentations familiales de l'artiste, qui démontrent alors l'influence majeure qu'imprime son cercle proche dans son esthétique. Paradoxalement, c'est en livrant cette part d'intime que l'artiste arrive à faire surgir avec le plus d'intensité une lecture universelle de son Œuvre. Car si les œuvres de Marsal trouvent un aspect circonstanciel, celui-ci concerne essentiellement leur localité. La temporalité comme le sentimentalisme émanant de l'art du maître s'illustrent, eux, par leur caractère universel.

C'est en traduisant la simplicité des moments de vie dans lesquels le spectateur de toutes générations peut trouver résonnance, que l'art de Marsal propose une forme d'intemporalité. Ainsi, le spectateur n'est pas seulement invité à se replonger dans l'atmosphère de ce Montpellier de la Troisième République, mais il peut également trouver un point d'ancrage dans l'appréhension de ces moments d'intimité touchante. En dépit du fait que l'artiste se soit très tôt éloigné de l'idéalisme proposé dans l'art son maître Cabanel, Marsal arrive ici à imprégner sa production d'une autre forme d'idéal. Cet idéal qui écarte toute pompe, est nourri par le caractère authentique qui émane de ses œuvres.

Ainsi, dans son contenu esthétique même, l'œuvre de Marsal ne peut être entièrement appréhendé sans questionner son rapport à la modernité. Ce que mettent en avant les témoignages de la génération qui suit Marsal au moment de sa disparition, c'est surtout le sentiment nostalgique que crée en eux leur confrontation aux œuvres de l'artiste. Les œuvres

de Marsal portent en elles la notion contemplative du passage du temps. C'est sous cet aspect que peut d'ailleurs s'observer la fascination du peintre pour les figures de personnes âgées. Or, le sentiment de nostalgie s'exprime justement au moyen de la confrontation avec une vie moderne qui détruit l'ancien et les coutumes ancestrales. Dans sa capacité à éveiller les souvenirs joyeux d'un passé parfois un peu fantasmé, mais surtout à les ramener à la période présente, Marsal arrive à trouver l'impact majeur de sa production. Si toute sa vie le peintre défend une certaine probité dans sa manière qui s'édifie dans son usage de la ligne, cette justesse s'étend au-delà de la simple réalisation technique. L'émotion avec laquelle s'expriment les chroniqueurs locaux démontre ce fait. La justesse dont rend compte l'art de Marsal se définit dans cette atmosphère d'un Montpellier d'antan dont il sait si bien restituer l'essence profonde. Cette justesse ne peut s'exprimer véritablement qu'en ayant préalablement admit une dépendance aux conséquences de la modernité, de la pleine expérimentation de l'esthétique créée par Marsal. Dans cette confrontation, se démarquent les facteurs immuables de la vie contemporaine. Si les œuvres du maître savent créer une telle émotion, c'est que les sentiments qu'elles expriment sont bien vivants, longtemps après le décès de leur créateur.

Le peintre est capable d'offrir au travers de son art une véritable tangibilité des sujets qu'il évoque. C'est dans ce sens que sa production, si elle se présente sous certains aspects comme le reflet d'une époque, reste empreinte d'un vocabulaire universel. Dans un monde qui se trouve alors happé par les bouleversements de la modernité, Marsal cultive l'authenticité de ses œuvres en choisissant des sujets dont il a une connaissance parfaite. Le peintre favorise toujours l'accessibilité de son langage pictural, au travers de la facture de ses œuvres, mais également au travers de manipulations plus subtile. L'anonymisation de la *Dona Marioun* en propose un exemple. En évacuant le lien familial existant entre l'artiste et son modèle, Marsal offre à son spectateur un sujet plus ouvert, plus universel, celui de la représentante du peuple. De tels procédés démontrent une considération toujours attentive du peintre à l'encontre de son public. Le développement de ces pratiques mène ainsi au perfectionnement d'un langage pictural ouvert et qui conserve toujours aujourd'hui une remarquable pertinence. Ainsi, l'analyse de l'Œuvre de Marsal nous permet d'observer une proposition qui ne se définit pas tant comme un dialogue entre la modernité et une forme de conservatisme, que comme celui entre les notions de moderne et d'intemporel.

Ce que l'étude d'un peintre tel que Marsal tend à démontrer, c'est l'importance majeure que jouent les acteurs culturels dans la définition de l'identité d'une localité. C'est aussi au travers de ses particularismes que cette dernière peut se définir en tant qu'entité individuelle. Au-delà même de la simple appréhension esthétique, la production culturelle tend à donner un

regard essentiel sur une période donnée, constituant une source qui décrit la complexité de l'ensemble de son tissu social. Cependant, la solidification des traditions des différentes localités ne peut se faire qu'en rapport avec les relations et les échanges entretenus avec ses voisines. S'il nous faut considérer l'impact qu'a pu avoir la capitale sur les villes de province au travers de ces échanges, la réciproque se vérifie également. Dans un contexte où les connexions entre partis se multiplient, ne pas prendre pleine considération de l'impact et de la diversité d'un foyer culturel tel que celui qui se développe dans le Midi au XIXème siècle dans l'établissement du discours culturel national, s'impose comme une lacune. La mise en lumière d'un tel foisonnement culturel confirme l'idée qu'une conception d'un art français ne peut se déterminer dans une simple opposition entre les pratiques de la capitale et celles de la province. De ce fait, l'étude des carrières des peintres régionaux et celle du contexte dans lequel elles prennent place, ne peut que contribuer à une meilleure appréhension de la culture locale, comme nationale. Une compréhension approfondie de ce foyer culturel méridional français, de ses acteurs, de ses institutions, de ses dynamiques internes comme externes, s'offre ainsi comme axe de recherche nécessaire à une plus correcte définition de la culture nationale.

L'histoire d'Edouard Marsal, est donc une histoire qui commence et qui s'achève dans le quartier de l'Ecusson, au cœur de Montpellier. Quand la ville finit par enterrer l'artiste en 1929, elle ne perd pas seulement l'un des personnages centraux de sa vie culturelle, ni l'un de ses peintres les plus notables. Elle perd aussi un propagandiste acharné, un témoin attentif et un acteur dévoué de son histoire, grande comme petite. Avec Marsal, c'est toute une page de la vie de la ville, empreinte de coutumes, de rires, de chants, de danses, qui se tourne. C'est cette période d'un Montpellier vaste et en pleine transition, foyer culturel régional de premier ordre, qui disparait désormais. S'éteint ici l'image de la vie d'une citée en devenir, encore marquée par sa ruralité. Une ville dans laquelle les rues se font silencieuses et désertes aux mois des vendanges, dans une tranquillité qui tranche avec l'habituel entrechoquement du grondement des roues de la voiture d'un professeur de médecine se rendant à sa prochaine conférence, ou de celle d'un riche banquier retournant à son hôtel particulier, avec le cri strident d'une vendeuse de betteraves en oripeaux, ou avec le bruissement élégant des jupons d'une grisette aux sourires charmeurs. C'est cette image chantante d'une ville vivant sous un perpétuel soleil, dont l'air se parfume des embruns salés de la méditerranée et des senteurs boisées capiteuses des garrigues environnantes, que s'efforce de présenter Marsal dans son Œuvre. Sa disparition finit d'emporter les réunions du dimanche au Maset, les cours coculaires du Carnaval de Boutonnet, les réunions informelles autour d'un café à un sou.

En ce 8 mars 1929, au son lourd et grave du glas qui fait frissonner les marches de l'église Sainte-Anne et tressaillir les façades environnantes, c'est tout le temps des vieilles vignes qui finit d'être arraché à Montpellier. Pourtant, s'élevant au-dessus de la douleur de la perte, colorant les tonalités solennelles d'un éloge funèbre, les échos mélodieux du refrain de *Las Erbetas* s'érigent déjà en symbole. Ils sont le symbole de toute cette galerie de visages, de souvenirs, d'anecdotes et de lieux qui, grâce aux efforts incessants de Marsal, se sont trouvés préservés pour l'œil de la postérité.

Bibliographie :

SOURCES PRIMAIRES : 500

SOURCES MANUSCRITES : 500
Archives départementales de l'Hérault : 500
Archives municipales de Montpellier : 501
Archives de la Bibliothèque municipale de Montpellier : 502
Titres de presse contemporaine : 502
SOURCES IMPRIMEES : 503
Ouvrages illustrés par Marsal : 503
Rapports et mémoires de sociétés savantes et artistiques : 507
Documents édités par l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier : 507
Mémoires d'auteurs : 508
Essais artistiques et littéraires : 508
Correspondances publiées : 509
Ouvrages littéraires et théâtraux : 509
Ouvrages de littérature occitane et productions félibres : 509

SOURCES SECONDAIRES : 510

HISTOIRE DU MIDI : 510
Histoire de Montpellier : 510
Histoire de la vie artistique du Midi : 513
Histoire du Félibrige et de la littérature d'Oc : 516
HISTOIRE NATIONALE : 517
Histoire artistique : 517
Histoire littéraire : 520
Histoire de la reprographie : 520
Histoire de la critique et de la presse : 521
Histoire politique et économique : 522
Histoire de l'éducation : 523
Histoire de la sociologie et des mœurs : 524
Histoire de la mode et du costume : 525

Sources primaires :

Sources manuscrites :

Archives départementales de l'Hérault :

Fonds Edouard Marsal :
1 J 1167

1 J 1219

1 J 1767

1 J 1800

316 J

9 FI 23

Registres d'états civils :
5 MI 1/104

5 MI 1/107

5 MI 1/128

5 MI 1/131

5 MI 1/80

5 MI 1/82

5 MI 1/90

5 MI 1/91

5 MI 1/92

5 MI 1/93

5 MI 1/94

5 MI 1-83

5 MI 58/1

5 MI 58/36

Registre de recensement :
6 M 538

Archives notariales :
2 E 56/1009

Archives municipales de Montpellier :

Fonds Edouard Marsal :
23 S

Registres d'états civils :
3 E 122

3 E 139

3 E 142

Registres de délibérations municipales :
1 D 61

1 D 64

1 D 67

1 D 73

1 D 74

1 D 77

1 D 79

1 D 90

1 D 91

Archives concernant l'Ecole Municipale des Beaux-Arts :

R1/9 (liasses 104 à 112)

Registre des décisions du jury extraordinaire de l'Ecole régionale des Beaux-Arts de Montpellier, 1882-1896, sans côte

Registre des procès-verbaux tenus par les professeurs, 1882-1934, sans côte

Registres d'inscription des élèves, 1895-1945, sans côte

Archives concernant le Musée Fabre :

2 R 2

2 R 3

2 R 6

Archives de la Bibliothèque municipale de Montpellier :

MS 486

Livrets de l'Exposition annuelle de la Société Artistique de l'Hérault, 56843

Titres de presse contemporaine :

Disponibles en ligne sur le site de la région Occitanie :

(https://ressourcespatrimoines.laregion.fr/)

L'Eclair

L'Indépendant de Lodève

L'union Nationale

La République

La Vie Bitteroise

La Vie Montpelliéraine

Le Furet Nîmois

Le Messager du Midi

Le petit Méridional

Le Télégramme des Pyrénées Orientales

Disponible dans les collections de la bibliothèque municipale de Montpellier :

Midi Mondain

Sources imprimées :

Ouvrages illustrés par Marsal[1810] :

Manuscrit non publié :

MASAL Edouard, *Ressouns de moun Clouquié*, recueil d'écrits composé et illustré par Marsal, conservé dans une collection particulière.

Livres :

FAVRE Jean Baptiste, *Œuvres illustrées*, Firmin et Cabirou, 1875.

CAPMAL Paulin, *Esquisses méridionales illustrées*, Montpellier, 1876, 42p*.

FAVRE Jean Baptiste, *Obras Lengadoucianas*, La couronne poétique du Languedoc, Montpellier, 1878, 278p.

Louis Roumieux, *La Jarjaiado : pouèmo eroui-coumique*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1879, 217p.

PONSONNAILHE Charles, *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre : d'après des documents inédits tirés des archives de Montpellier*, Aux bureaux de l'artiste, Paris, 1883, 217p.

VIALA Pierre, *Les Hybrides-Bouschet*, Camille Coulet, Montpellier, 1886, 142p.

VIALA Pierre, *Manuel Pratique pour le Traitement des maladies de la vigne*, Camille Coulet, Montpellier, 1887 (seconde édition), 182p.

CASTELNAU Joseph Henri, *Ma dinièirola*, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1887, 736p.

RAVAZ Louis, Pierre Viala, *Le Black Rot et Coniothyrium Diplodiella*, Camille Coulet, Montpellier, 1888 (seconde édition), 88 p.

Documents sur l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, publiés à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, Camille Coulet, Montpellier, 1889, 335p.

MAYET Valéry, *Les Insectes de la Vigne*, Camille Coulet, Montpellier, 1890, 470p.

FAVRE Jean Baptiste, *Œuvres choisies,* (Traduction de Louis Roumieux), L'Eclair, Montpellier, 1890, 410p.

ROUMIEUX Louis, *Li Couquiho d'un Roumiéu : recuei de pouesio prouvençalo* (préface de Mistral), Firmin et Montane, Montpellier, 1894, 142p.

VIALA Pierre, *Les maladies de la vigne*, Camille Coulet, Montpellier, 1893 (seconde édition), 595 p.

[1810] Il ne nous a pas été possible de consulter directement l'ensemble des ouvrages présents dans cette liste, en raison de la rareté de certaines éditions connues uniquement au travers de leur mention dans les sources. Lorsque qu'un titre n'a pas pu être consulté, nous faisons suivre sa référence d'une « * », afin de préserver l'intégrité de la liste des ouvrages connus et illustrés par Marsal.

BONNET Emile, *Les débuts de l'imprimerie à Montpellier*, Firmin et Montane, Montpellier, 1895, 202p.

LAMOUREUX Jean Honoré, *Les Saintes Maries de Provence : leur vie et leur culte* (deuxième édition), Aubanel, Avignon, 1895, 265p*.

MARSAL Edouard, *Dins las carrièiras dau Clapàs*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896, 354p.

LA SALLE DE ROCHEMAURE Felix (de), *Récits Carladéziens*, Imprimerie Moderne, Aurillac, 1906, 423p*.

LAMOUREUX Jean Honoré, *Les Saintes Maries de Provence : leur vie et leur culte* (troisième édition), Aubanel, Avignon, 1903*.

LAMOUREUX Jean Honoré, *Les Saintes Maries de Provence : leur vie et leur culte* (quatrième édition), Aubanel, Avignon, 1904, 294p.

SOULET Joseph, *Mas cançons : ressons setòris*, [1917] 2014, Cercle occitan, Sète, 193p.

<u>*Romans feuilleton :*</u>

ROUMIEUX Louis, *La Favorite de Bou-Amema*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1882, 971p.

BONHEUR Camille, *Le Roi du Crime*, Firmin et Cabirou, 1882,240p.

LACROIX Justine Mie (dite Mie d'Aghonne), *L'Adultère et l'Amour*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1882, 502p.

ROUMIEUX Louis, *La Main Noire, l'Espagne Sanglante*, Firmin et Cabirou, 1883, 775p*.

MARIO Marc, *Cœurs Jumeaux,* paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1914.

SOLO Charles, *La Reine des Opales*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1912.

BERTNAY Paul, *Paulot-Paulotte*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1921.

SAMY Paul, *Le Collier de l'Impératrice*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1922.

BERTNAY Paul, *Nichée de Fauves*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1922.

BERTNAY Paul, *La Trahison*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1923.

GERMA Henri, *Cruelle Erreur*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1924.

MARY Jules, *Les Aventures de Fanchon la veilleuses*, paru dans les feuilletons de *L'Eclair*, 1925.

<u>*Brochures et livrets :*</u>

GROS Charles, *Magalouna, (mise en musique E. Berard)*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1878, 4p.

GROS Charles, *Misèra : pouesia*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1880, 4p*.

GROS Charles, *Mestre Nicolas : ou Lous counsels de moun payre*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1880, 8p*.

GROS Charles, *La Fortuna de Cristòu*, Firmin et Cabirou, Montpellier, 1882, 15p.

LACROIX Joseph, VERGNE Louis, *Pour Ischia : poésies languedociennes et françaises*, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1883, 24p.

GLEIZES Estève, *Lous rebenants : fantasiè menerbeso e mountpelierenco*, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1885, 22p*.

GROS Charles, *Narcissa : pouema en vers lengadoucians*, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1885, 19p*.

GLEIZES Estèvee, *Soupet et rèsoupet*, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1886, 14p.

ROUMIEUX Louis, *Li noço de Guingoi : cansouneto*, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1886, 16p.

MARSAL Edouard, *Las Erbetas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1887, 4p.

FERROUILLAT Paul, VIALA Pierre, *Traitement du Mildiou*, Camille Coulet, Montpellier, 1887, 76 p.

RAVZ Louis, VIALA Pierre, *La Mélanose*, Camille Coulet, Montpellier, 1887, 18 p.

SOULET Joseph, *Las Vendemias*, (mise en musique par F Vaudricour), 1894, 12p.

TROUBAT Fernand, *Lous Cantaires dau Clapàs* (mise en musique par Emile Paladilhe), (édition traduite et illustrée), Moitessier, Montpellier, 1893, 4p*.

L'Ange e lou Pastre, Campana de Magalouna, Firmin et Montane, Montpellier r, 1896, 4p*.

MESSINE Hyppolite, *La Cansou de l'Universitat*, Campana de Magalouna, Firmin et Montane, Montpellier, 1896, 4p*.

ARANAVIELLE Albert, *La Raiolo*, (mise en musique de Gille Borel), Campana de Magalouna, Montpellier, 1896, 4p.

DELMAS Etienne, *Flous e Passerous*, (mise en musique par Fruchier père), Campana de Magalouna, Firmin et Montane, Montpellier, 1897, 4p*.

ROUMIEUX Louis, *Las Trelhas*, (mise en musique par Gitareu), La Campana de Magalouna, Firmin et Montane, Montpellier, 1898, 6p*.

COLOMB Jules, *La Manifestation des statues de Montpellier*, (mise en musique par Justamand), Montpellier, 1907*.

LACROIX Joseph, *Baisers et Cerises*, (mise en musique par l'auteur), Montpellier, 1909*.

MARSAL Suzanne, *J'aime à Rêver*, (mise en musique par Joseph Lacroix), Montpellier, 1911, 4p.

SOULET Joseph, *Lou Cassoulet*, (mise en musique par F Jouveau), 1918, 4p.

JOSE Marcellin, *I debas de gange*, (mise en musique de Edouard Tarbouriech), Montpellier, 1920, 4p*.

MARSAL Edouard, *En mémoria de Jolly, lou coumedian* , E. Montane, Montpellier, 1920, 28p.

MARSAL Jeanne, *Cantique en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes*, Imprimerie de la Charité, Montpellier*.

<u>*Dépliant :*</u>

VIème Centenaire de l'Université, Grand Cortège historique en l'honneur de Rabelais et Rondelet…, Imprimerie centrale du Midi, Montpellier, 1890, dépliant 0.15x2.40.

<u>*Presse :*</u>

L'Eclair

La Campana de Magalouna

*La Chimère**

La Cigalo d'Or

La Croix Méridionale,

*La Farandole**

La France d'Oc

La Semaine Religieuse

La Vie Méridionale

La Vie Montpelliéraine

Le Littoral de Palavas-les-Flots

*Le Lez**

Le Midi Mondain

Le Progrès Agricole et Viticole

Les Annales de l'Ecole National d'Agriculture de Montpellier

Lou Camel

*Lou Cascavel**

Occitania

Presse à parution unique ou saisonnière :

Le Centenaire de Favre, 1884.

Journal de l'Association générale des étudiants de Montpellier, bal de charité pour les pauvres, 1889*, 1889*.

Lou Castagnado, journal des fêtes d'Alès, 1889*.

Journal des fêtes du Sixième Centenaire de l'Université de Montpellier, 1890.

L'Hérault artiste, 1892, 1897*.

Programme des fêtes du Carnaval de Montpellier, 1897*.

*L'Hérault Noel,*1898.

Programme fêtes de charité de Montpellier, 1903*.

La Chronique Montpelliéraine, numéro spécial de Noël 1910.

L'Hérault Pittoresque, 1913.

Comité du Souvenir Français, *Fascicule Annuel*, 1920*.

Rapports et mémoires de sociétés savantes et artistiques :

Comptes-rendus des assemblées générales annuelles de la Société Saint-Jean de Montpellier pour l'encouragement de l'art chrétien, années 1882 à 1900.

CROS Ulysse, *Rapport fait au jury de l'Exposition des Beaux-Arts*, Imprimerie Gras, 1860, 68p.

Livrets explicatifs des ouvrages de peinture, sculpture, dessin architecture etc., Expositions de la Société Artistique de l'Hérault, années 1868 à 1929.

Mémoires de la Société d'Archéologie de Montpellier, années 1850 à 1928.

Règlement du Musée de Montpellier, Imprimerie Serre et Roumegous, 1902.

Documents édités par l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier :

Documents sur l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, publiés à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1889, 313p.

FERROUILLAT Paul, VIALA Pierre, « Préface », *Manuel pratique maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1888, 183p.

FERROUILLAT Paul, VIALA Pierre, *La Mélanose*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1887,18p.

MAYET Valéry, *Les Insectes de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1890, 576p.
RAVAZ Louis, VIALA Pierre, *Le Black Rot et le Coniothyrium Diplodiella*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1887, 17p.

VIALA Pierre, *Les Hybrides-Bouschet*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1886, 142p.

VIALA Pierre, *Les Maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1885, 267p.

VIALA Pierre, *Les Maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1893, 674p.

VIALA Pierre, *Manuel pratique pour le traitement des Maladies de la Vigne*, Edition Camille Coulet, Montpellier, 1887, 218p.

Mémoires d'auteurs :

DEZEUZE François, *Saveurs et gaités du terroir montpelliérain*, F. Dezeuze, Montpellier, 1935, 301p.

ELOY-VINCENT Albert, *La Chatte Borgne*, Librairie Jo. Fabre, Nîmes, 1922, p.168p.

ELOY-VINCENT Albert, *La Légende Natale*, L. Salle, Nîmes, 1938, 369p.

LEMAISTRE Alexis, *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1889, 424p.

MISTRAL Frédéric, *Mes origines : mémoires et récits de Frédéric Mistral*, Plon-Nourrit et Cie, Paris, 1925, 257p.

THOMAS J.-P., *Mémoires historiques sur Montpellier et sur le département de l'Hérault*, Gabon, Paris, 1827, 463p.

Essais artistiques et littéraires :

BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie Moderne*, éditions Mille Et Une Nuits, Paris, 2010, 100p.

TAINE Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Editions Hermann Arts, Paris, 2008, 180p.

Correspondances publiées :

BARRAL Guy, VATUONE Didier (dir.), *Correspondance de Frédéric Bazille*, Nouvelles Presses du Languedoc, Montpellier, 1992, 228p.

TROUBAT Jules, *Jules Troubat, Dernier secrétaire de Sainte-Beuve, Lettres à son père et à son frère,* Entente bibliophile de Montpellier, 1991, 360p.

Ouvrages littéraires et théâtraux :

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave Doré*, Hachette, Paris, 1868, 510p.

CHAMPFLEURY, *Chien-Caillou, Fantaisie d'hiver*, Martinon, Paris, 1847, 144p.

GOETHE (von) Johann, *Faust*, C. Motte, Paris, 1828, 210p.

MURGER Henri, *Scènes de la Vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012, 480p.

MURGER Henry, BARRIERE Théodore, *Livret théâtral de La Vie de Bohème, pièce en V actes*, Paris, 1860, 104p.

Ouvrages de littérature occitane et productions félibres :

MISTRAL Frédéric, *Calendau*, éditions J. Roumanille, Avignon, 1867, 538p.

MISTRAL Frédéric, *Lou Pouèmo dòu Rose, Le Poème du Rhône*, édition bilingue, Editions des Régionalismes, Cressé, [1895] 2015, 236p.

MISTRAL Frédéric, *Lou tresor dòu félibrige, dictionnaire provençal-français*, Editions Marcel Petit, 2 Vol., Raphèle-lès-Arles, [1878] 1979, 1179p.

MISTRAL Frédéric, *Mirèio, Miereille*, édition bilingue, Grasset, [1859] 2021, 550p.

ROUMANILLE Théodore, *La Miougrano entre-douberto*, *La Grenade entr'ouverte*, édition bilingue, société pour l'étude des langues romanes, Montpellier, 1878, 319p.

Sources secondaires :

Histoire du Midi :

AMALVI Christian, *Ombres et lumières du sud de France : les lieux de mémoire du Midi*, 2 Vol., Les Indes savantes, Paris, 2015 et 2016, 354p. et 459p.

ASTOR Jacques, *Dictionnaire des noms de famille et des noms de lieux du midi de la France*, Éditions du Beffroi, Millau, 2002, 1293p.

ROQUEBERT Michel, *Histoire des Cathares*, Perrin, Paris, 2021, 540p.

SECONDY Philippe*, La Persistance du Midi Blanc, l'Hérault,* Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2006, 393p.
VALLEE-ROCHE Marie, *Le Languedoc-Roussillon, des origines à nos jours*, Editions Ouest-France, Aix-en-Provence, 2012, 126p.

Ouvrage collectif :

LUGAND Jacques, NOUGARET Jean (dir.), *Le Languedoc roman : le Languedoc méditerranéen*, Zodiaque, 1985, 419p.

Articles :

CHOLVY Gérard, « L'épiscopat du cardinal de Cabrières (1874-1821) », *Etudes Héraultaises*, Vol.38, 2008, p.95-99.

CHOLVY Gérard, « La question scolaire au XIXème siècle : le conflit pour le contrôle de l'école dans l'Hérault (1866-1890) », *Annales du Midi*, 1875, Vol.124, p.469-485.

NEVERS Jean-Yves*, «* Démocratie locale et hégémonie sous la Troisième République », *Annales de l'Université de Toulouse Le Mirail*, Vol.14, 1978, p.63-64.

Histoire de Montpellier :

ABRIC Charles, *Plans, coupe et vues du palais de justice de Montpellier,* Charles Boehm, Montpellier, 1846, 20p.

AIGREFEUILLE Charles (d'), *Histoire de Montpellier depuis son origine jusqu'à notre temps*, Société des Bibliophiles Languedociens, Montpellier, 1875-1882, 519p.

ANGLEVIEL Jacques, *Montpellier du Second Empire à la guerre de 14-18 d'après l'œuvre de Jeanne Galzy*, Mémoire de maîtrise, Université de Montpellier III, 1982.

CLERC Pierre, *Dictionnaire de biographie héraultaise : des origines à nos jours*, Librairie Pierre Clerc, Montpellier, 2006, 1974p.

DULIEU Louis, *La Médecine à Montpellier, Tome IV, De la première à la troisième République*, Les Presses Universelles, Avignon, 1988, 1092p.

FINGER Sarah, *Montpellier d'Antan,* HC. Editions, Paris, 2005, 111p.

GRASSET-MOREL Louis, Montpellier, ses sixains, ses îles et ses rues, ses faubourgs, L. Valat, 1908, Montpellier, 542p.

GUIRAUD Louise, *Nos églises, leur Histoire, leurs épreuves, les inventaires, la spoliation*, Les Principaux libraires, Montpellier, 1906, 170p.

PLANCHON Jules-Émile, *Rondelet et ses disciples, ou la botanique de Montpellier au* XVIe *siècle*, Boehm et fils, Montpellier, 1866, 22p.

SECONDY Philippe*, La Persistance du Midi Blanc, l'Hérault, Presses universitaires de Perpignan*, Perpignan, 2006, 393p.

SEGONDY Jean, *Le diocèse de Montpellier*, Base documentaire de l'Hérault, Montpellier, 1960, 554p.

THOMAS J.-P., *Mémoires historiques sur Montpellier et sur le département de l'Hérault*, Gabon, Paris, 1827, 463p.

Ouvrages collectifs :

AMALVI Christian, PECH Rémy (dir.), *Histoire de Montpellier*, Privat, Toulouse, 2017, 927p.

ANDREANI Roland (dir.), *Nouvelle histoire de Nîmes*, Privat, Toulouse, 2005, 319 p.

DAGUERRE DE HUREAUX Alain, PALOUZIE Héllène, CHRISTOPHE Delphine (dir.), *La cathédrale de Montpellier, présentation historique, artistique et littéraire,* Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2013, 80p.

DAGUERRE DE HUREAUX Alain, PALOUZIE Héllène, CHRISTOPHE Delphine (dir.), *Du savoir à la Lumière, Les collections des universités montpelliéraines,* Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2014, 80p.

ROUSSEL Michel, PALOUZIE Héllène, (dir.), *Le 8ème Centenaire de l'Université de Médecie de Montpellier,* Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2021, 108p.

SAGNE Jean (dir.), *Histoire de Béziers*, Privat, Toulouse, 200, 351p.

Articles :

BOLLE Pierre, « Où en est aujourd'hui la rechercher sur Saint Roch », *Etudes Héraultaises*, Vol. 39, 2009, p.45-59.

CHARLE Christophe, « Région et conscience régionale en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 35, 1980, p. 37-43.

DULIEU Louis, « Le chimiste Etienne Bérard, trésorier de l'Ecole de Pharmacie de Montpellier (1764-1839) », *Revue d'histoire de la pharmacie*, Montpellier, 1950. p. 40-44.

HEITZ Carole, *« Saint Benoît d'Aniane : réformateur, bâtisseur », Etudes Héraultaises*, Vol.6, 1990, p.35-36.

MARTEL Jean « Corps de métier ; Ouvriers de la commune clôture », *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier,* Montpellier, 1841, p. 140-148.

PALOUZIE Hélène, « Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul », *Occitanie, terre de cathédrales*, Collection Duo DRAC Occitanie, Montpellier, 2017, p.76-77.

PALOUZIE Hélène**, «** La protection Monument historique : connaissance et reconnaissance des collections de l'Université de Montpellier », *In Situ* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < http://journals.openedition.org/insitu/940 ; DOI : 10.4000/insitu.940 >.

Actes de conférence :

NOUGARET Jean, *Jules Renouvier (1804-1860), archéologue et académicien*, Transcription de communication donnée en séance du 20 juin 2011, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, p.288-290.

Travaux universitaires non publiés :

ANDREANI Roland, *La presse quotidienne de Montpellier des origines à 1944*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Godechot Jacques, Université Le Mirail, Toulouse, 1989, 745p.

Histoire de la vie artistique du Midi :

FAURE Robert, LABORIEUX Alain, *Le grand Montpellier et ses peintres*, Le papillon rouge, Villeveyrac, 2017, 191p.

LEPAGE Jean, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs et architectes du Languedoc Roussillon*, Editions Singulières, Paris, 2007, 660p.

LEPAGE Jean, *La Création artistique dans le Languedoc, vers 1889*, Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Narbonne, Narbonne, 1989, 96p.

Ouvrage collectif :

AMIC Sylvain, FARIGOULE Jérôme, HUDOWICZ Florence, MARRON-WOJEWODZKI Maud, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, Editions des Musées Nationaux, Paris, 2021, 260p.

Catalogue d'exposition :

COLODIET Stanislas, HAMBURSIN Numa (dir.), *Le XIXème siècle, un âge d'or de la peinture montpelliéraine*, éditions méridianes, Catalogue de l'exposition donnée du 8 juin au 3 septembre 2017, Espace Dominique Bagouet, Montpellier, 55p.

Article et chapitres d'ouvrages :

ANDREANI Roland, « La Société Archéologique de Montpellier, un demi-siècle de membres et de résidents (1842-1896) », *Etudes héraultaises*, Vol.52, 2019, p.57-67.

IRAT-WASIUTYNSKI, Vojtech *« École de Marseille : région et histoire de l'art en France au XIXe siècle »,* PELTRE, Christine, LORENTZ, Philippe (dir.). *La notion d'« école »,* Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p.2-14.

RICHE Nicole, « Béziers à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, un véritable vivier d'artistes », dans SAGNES Jean (dir.), *La Révolte du Midi Viticole cent ans après, 1907-2007*, Presses universitaires de perpignan, 2008, p.3-17.

LABORIE Isabelle, Vendanges et peinture, Max Leenhardt, illustrateur du renouveau de la viticulture, HAL, 2019, 11p., consulté le 06/02/2022, disponible en ligne : < https://hal.science/hal-02091171/document >.

Travaux universitaires non publiés :

ALIBERT Chantal, *Les Reflets du passé, Narbonne, les narbonnais et leur patrimoine historique de 1789 à 1939*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell, Université de Montpellier III, 2000, 850p.

BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Yves Bruand, Université de Toulouse II, 1989, 1198p.

BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Yves Bruand, Université de Toulouse II, 1989, 1198p.

CHARRAS Eve, *L'architecture des grands magasins à Montpellier à la fin du XIXème siècle : le Paris-Montpellier, les Nouvelles galeries, le Boka*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 153p.

LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 1062p.

NICOLAS Fabien, *Un exemple de la vie artistique en province à la fin du XVIIIème siècle : la Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787)*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1998, 177p.

RICHARD Sophie, *Aquarelle de paysages du XIXème siècle dans les collections du Musée Fabre*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 233p.

SALLES Florian, *La société artistique de l'Hérault (1868-1941)*, mémoire de Master en histoire de l'art, sous la direction de Pinchon Jean-François, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, 220p.

SEREX Erika, *La Société archéologique scientifique et littéraire de Béziers*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1997, 132p.

Monographies sur les artistes :

ALIBERT ANNE Françoise, *Charles Paulin François Matet : recherche sur sa vie et son œuvre*, mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 137p.

CIPRIANI Claire*, Approche de la personnalité de Jean-Marie Amelin, artiste français du XIXème siècle, à partir d'œuvre relative à Montpellier*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991, 154p.

ENNELISE Bianco, *Sébastien Bourdon vu par Montpellier*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1995, 239p.

Gustave Courbet : exposition, Grand Palais, Paris, Metropolitan museum of art, New-York, Musée Fabre, Montpellier, 2008, 477p.

HILAIRE Michel, AMIC Sylvain (dir.), *Alexandre Cabanel (1823-1889) - La tradition du beau*, Somogy éditions, Paris, 2010, 464p.

LABORIE Isabelle, *L'œuvre, reflet d'un milieu : Michel-Maximilien Leenhardt, dit Max Leenhardt (1853-1941)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Barlangue Luce et Kaenel Philippe, Université Jean Jaurès, Toulouse II, 2019, 414p.

LLUGAIN-PONROUCH, Florence, *Recherche sur la vie et l'œuvre de Jean-Pierre Montserret (1813-1888)*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1990, 63p.

PAGE Alexandre, *Sculpsit et delineavit : Léopold flameng (1831-1911) ou le métier de « graveur-illustrateur » dans la seconde moitié du xixe siècle*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Catherine Cardinal, Université de Clermont Auvergne, 2017, 371p.

PONSONAILHE Charles, *Sébastien Bourdon : Sa vie et son œuvre,* Artiste, Paris, 1883, 318p.

RICHARD Sophie, *Jules Laurens (1825-1901) : biographie essai de recensement de l'œuvre*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1989, 498p.

RUBIN James, *Courbet*, Phaidon, Paris, 2003, 349p.

SAUVY Anne, *Eugène Castelnau (1827-1894)*, Mémoire en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1987, 97p.

SCHULMAN Michel (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870 : Sa vie, son œuvre, sa correspondance, Editions de l'Amateur*, Paris, 1995, 409p.

Monographies sur Edouard Marsal :

FOUARD Cassandre, *La jarjaiado illustré par Edouard Marsal*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Bottois Ozvan, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2017, 104p.

SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal (1845-1929), les rues de Montpellier*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Bottois Ozvan, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2020, 131p.

SIBIOUDE Blandine, *Edouard Marsal et le genre du portrait*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Bottois Ozvan, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2019, 102p.

TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1990, 304p.

Compte-rendu d'exposition :

MACHABERT **Coralie**, « L'exposition « Un siècle d'art en Haute-Garonne (1880-1980) » au château de Laréole (18 mai-28 septembre 2014), Conseil Général de Haute-Garonne », *Les Cahiers de Framespa* [en ligne], 2014, Vol.16, en ligne : < http://journals.openedition.org/framespa/2958 >.

Site de référence :

Site officiel du *musée Fabre* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < http://museefabre.montpellier3m.fr/ >.

Site officiel de la Société des Beaux-Arts de Béziers [en ligne], consulté le 10/01/2024, disponible en ligne : < https://beaux-arts-beziers.com/histoire/ >.

Histoire du Félibrige et de la littérature d'Oc :

BOISSIN Firmin, *Frédéric Mistral et les Félibres*, E.J. Savigné imprimeur, Vienne, 1879, 20p.

JOURDANNE Gaston, *Histoire du Félibrige (1854-1896)*, Roumanille, Avignon, 1897, 320p.

MARTEL Philippe, *Les félibres et leur temps : Renaissance d'Oc et opinions (1850-1914)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2010, 689p.

Articles et chapitres d'ouvrages :

« Félibres et Cigaliers », *OccitanParis* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < http://occitanparis.com/images/stories/documents/Francesca-Celi-Felibres-et-Cigaliers.pdf >.

BERTRAND-FABRE Danielle, BERTRAND Lisa**, «** La Société pour l'étude des Langues Romanes vue du lycée de Montpellier et de l'Académie d'Aix-en-Provence : Tourtoulon, Boucherie et le proviseur Foncin », *Revue des langues romanes*, Vol.124, 2020, p.15-37.

CLAVAL Paul, « Régionalisme et consommation culturelle », *Espace géographique*, numéro 4, 1979, p. 293-302, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne : < https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1979_num_8_4_1936 >.

FOURIE Jean « La Maintenance félibréenne du Languedoc, présentation historique », *Etudes Héraultaises*, Vol.28-29, 1997-1998, p.207-212.

GIRAUD Albert, « La construction d'un panthéon félibréen », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 2011, p.121-134.

GIRAUD Albert, « La construction d'un panthéon félibréen », AMALVI Christian (dir.), *Usage savant et partisan des biographies, de l'antiquité au XXIe siècle*, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, Bordeaux, 2011, p.121-134.

IMBERT Christophe, « Un primitif du Félibrige *Lou Pan dòu Pecat* ou l'étonnante « sauvagerie » du « nouveau théâtre provençal », *Revue des Langues Romanes*, Vol. 125, 2011, p.403-426.

LINTILHAC Eugène, « Aubanel et la Poésie provençale », *Revue des Deux Mondes*, Vol. 124, 1894, p.200-217.

TALADOIRE Bathélémy, « Le sentiment religieux chez Mistral », *Ciel d'Oc* [en ligne], 76p., consulté le 12/08/2021, < https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr1003.pdf >.

Site de référence :

Site officiel du *Félibrige* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < http://www.felibrige.org/ >.

Histoire nationale :

Histoire artistique :

BARBILLON Claire, *Le relief : au croisement des arts du XIXème siècle*, Picard, Paris, 2014, 288p.

BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXème siècle : l'art et la règle*, Editions Odile Jacob, Paris, 2004, 378p.

BONNET Alain, *L'Enseignement des Arts au XIXème siècle, La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle Académique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006, 371p.

BRODSKAYA Nathalia, *Claude Monet*, Parkstone international, New-York, 2010, 160p.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'Etat et les Artistes, de la Restauration à la Monarchie de juillet*, Flammarion, Paris, 1999, 270p.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *La figure de la République : Le concours de 1848*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1987, 238p.

EITNER Lorenz, *Peinture du XIXème siècle en Europe*, Hazan, Paris, 2007, 815p.

FOCILLON Henri, *Histoire de la peinture du XIXème siècle*, T.2, Flammarion, Paris, [1928] 1991, 530p.

LANEYRE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture, Dans le secret des ateliers*, T.2, Larousse, Paris, 2004, 239p.

MAINARDI Patricia, *The End of the Salon in the early Third Republic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 210p.

MARQUET de VASSELOT Anatole, *Histoire du portrait en France*, Rouquette, Paris, 1880, 526p.

MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'Artiste au XIXème siècle*, Fayard, Paris, 2012, 480p.

POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*, éditions La Découverte, Paris, 2008, 213p.

ROBERT Frédéric, *La Musique française au XIXème siècle*, Presses Universitaires de France, 1991, 127p.

VAISSE Pierre, *La troisième République et les Peintres*, Flammarion, 1995, Paris, 479p.

Ouvrages collectifs :

BAUDE Basile, SCIAMA Cyrille (dir.), *La Lyre d'Ivoire : Henri Picou et les Néo-Grecs*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2013, 300p.

CABANNE Pierre, BERNARD Edina (dir.), *L'Histoire de l'art du Moyen Age à nos jours*, Larousse, Paris, 2010, 952p.

CASALI Dimitri, BEYERLER Christophe (dir.), *L'Histoire de France vue par les peintres*, Flammarion, 2017, 320p.

DARRANGON Éric (dir.), *La provocation, une dimension de l'art contemporain XIX-XXème siècles*, Université Paris I et Paris IV, Paris, 2004, 368p.

NIERLICH France, BONNET Alain (dir.), *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2013, 397p.

RECHT Roland, SENECHAL Philippe, BARBILLON Claire (dir.), *L'histoire et l'histoire de l'art au XIXème siècle*, Editions de l'Ecole du Louvres, Paris, 2012, 752p.

Articles :

« Henri-Eugène Delacroix, Biographie », *Mémoire de la Société d'émulation de Cambrai*, Vol.83, 1935, p.101-110.

BERCEGOL Fabienne, « Le « siècle des portraits » », *Romantisme*, Vol.176, 2007, p. 5-14.

BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, Vol.54, 1986, p. 89-113.

GREENWALD Diana, « Modernization and rural imagery at the Paris Salon: an interdisciplinary approach to the economic history of art », *The Economic History Review*, Oxford, Février 2019, p.531-567.

HERBERT Robert, « City *vs.* Country: the rural image in French painting », *Art forum* [en ligne], Février 1970, p.44-55, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne : < https://www.artforum.com/print/197002/city-vs-country-the-rural-image-in-french-painting-36430 >.

LEICHLE Mathilde, « Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle », *Malaises dans la lecture*, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne, < https://doi.org/10.58079/r7nj >.

LOBSTEIN Dominique, « Les arts à Paris en 1873 – Avant la tempête », *Au service du droit international, Les 150 ans de l'Association de droit international*, Éditions Panthéon-Assas, 2023, p. 199-213.

SAINT-RAYMOND Léa, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic *vs.* Dealer-Critic System », *Art Markets and Digital Histories*, *Arts*, Juillet 2019, p.96.

Bases de données :

Base de données Inha, sur les sociétés artistiques en France, consultée le 17 mai 2022, < https://agorha.inha.fr/ark:/54721/e3101beb-16b0-4eed-ac3e-cd61ab2cccbc >.

Base de données du musée d'Orsay, recensant les informations présentes dans les livrets d'exposition, consultée le 07 juillet 2024, < http://salons.musee-orsay.fr/ >.

Histoire littéraire :

GUEGAN Stéphane, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Editions du Musée d'Orsay, Paris, 1997, 244p.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte Autobiographique*, Points, Paris, 1996, 382p.

QUEFFELEC Lise, *Histoire du Roman Feuilleton au XIXème siècle*, PUF, Paris, 1989, 126p.

THIESSE Anne-Marie, *Ecrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle-Epoque et la libération*, PUF, Paris, 1991, 314p.

WINOCK Michel, *Décadence de fin de siècle*, Gallimard, Paris, 2017, 288p.

Ouvrage collectif :

BERRY Romain, CHAMPONNIER Julie (dir.), *Les mouvements littéraires, Parcours de l'Humanisme au nouveau roman*, Ellipses éditions, Paris, 2019, 335p.

Chapitre d'ouvrage :

BARBIER Frédéric, « Chapitre 3. Le XIXe siècle industriel », *Histoire du livre en Occident*, Armand Colin, 2020, p.269-288.

Histoire de la reprographie :

BERSIER Jean-Eugène, *La Gravure, Les Procédés, L'Histoire*, Berget-Levrault, Paris, 1984, 430p.

DUBIEF Eugène, *Le Journalisme*, Hachette, Paris, 1892, 315p.

FRAIPONT Gustave, *Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et gravure*, H. Laurens, Paris, 1930, 65p.

LE MEN Ségolène, *Les Abécédaires français illustrés du XIXème siècle*, Promodis, Paris, 1984, 338p.

Articles :

DENOEL Charlotte, « Le commerce du livre au XIXème siècle », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 02/02/2019, < http://www.histoire-image.org/fr/etudes/commerce-livre-xixe-siecle >.

GERVAIS Thierry, « La similigravure », *Nouvelles de l'estampe*, Vol. 229, 2010, p.8-25.

GRETTON Tom, « ''Un moyen puissant de vulgarisation artistique'', Reproducing Salon pictures in parisian illustrated weekly magazines *c*.1860-*c*.1895: from wood engraving to halftone screens (and back) », *Oxford Art Journal*, Oxford, Août 2016, p.285-311.

LEROY-LEMONIER Clémentine, « La photopeinture en quête de définition (1860-1900) », *Photographica*, Vol.6, 2023, p.198-219.

RENONCIAT Annie, « Les couleurs de l'édition au XIXe siècle : *« Spectaculum horribile visu »* ? », *Romantisme*, Vol. 157, mars 2012, p. 33-52.

TETU Jean-François, « L'Illustration de Presse au XIXe siècle », *SEMEN*, Vol.25, 2008, p.1-34.

WICKY Érika, « Le portrait photographique : des « trivialités du visage » à la « ressemblance intime » », *Romantisme*, Vol.176, 2007, p. 36-46.

Base de données :

Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXème siècle, Base de données sur le site de l'Ecole Nationale des Chartes, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne : < http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/recherche >.

Histoire de la critique et de la presse :

ALBERT Pierre, *Histoire de la Presse*, Presses universitaire de France, 2010, Paris, p.128.

Articles :

FEYEL Gilles, « Presse et publicité en France (XVIIIe et XIXe siècles) », *Revue Historique*, Vol. 63, mai 2003, p.837-868.

HASKELL, « Art and the Language of Politics », *Journal of European studies*, Oxford, Septembre 1974, p.215-232.

KAYSER Jacques, « La Presse de Province sous la Troisième République », *Revue française des sciences politiques*, Vol.5, p.547-571.

LOMBARDO Patrizia, « Hippolyte Taine, ou la critique sans l'art », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, p. 179-191, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne : < https://doi.org/10.3406/caief.1985.1954 >.

REQUIER Luc, SAUVADE David, TOUREILLE Jean-Claude, « L'énigmatique fondation du quotidien républicain « Le Petit Méridional » », *Les études Héraultaises*, Vol.26-27, p.177-190, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne : < https://www.etudesheraultaises.fr/publi/lenigmatique-fondation-du-quotidien-republicain-le-petit-meridional/ >.

RIGUET Marine, « Un style ''au service de la vérité'', la critique littéraire dans la seconde moitié du XIXème siècle », *Art et Savoirs* [en ligne], décembre 2020, consulté le 10/07/2024, disponible en ligne : < https://doi-org.ezpupv.scdi-montpellier.fr/10.4000/aes.3430 >.

Site de référence :

Site officiel de la *BnF*, *Presse ancienne locale* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < http://presselocaleancienne.bnf.fr >.

Histoire politique et économique :

ASSELAIN Jean-Charles, *Histoire économique de la France du XVIIIème siècle à nos jours, 1- De l'Ancien Régime à la Première Guerre Mondiale*, Points, Paris, 1984, 220p.

GERBOD Paul, *L'Europe culturelle et religieuse de 1815 à nos jours*, PUF, Paris, 1989, 392p.

HOUTE Arnaud-Dominique, *Le triomphe de la République, 1871-1914*, Points, Paris, 2018, 455p.

RAPELLI Paola, *Symboles du Pouvoir*, Hazan, Paris, 2005, 377p.

RIOUX Jean-Pierre, *La révolution industrielle, 1780-1880*, Points, Paris,1989, 171p.

WINOCK Michel, *La France politique, XIXe-XXe siècle*, Points, Paris, 2003, 702p.

Ouvrages collectifs :

CARON Jean-Claude, VERNUS Michel (dir.), *La France du XIXème siècle, Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Armand Colin, Paris, 2019, 512p.

DERAMOND Julie, AMALVI Christian (dir.), *Jeanne d'arc au Midi, Jeanne d'Arc entre la terre et le ciel du Midi. Regards méridionaux sur la bonne lorraine (XV-XXIème siècle)*, actes du colloque tenu à Montpellier au mois d'avril 2012, 2013, 277p.

Articles et chapitres d'ouvrages :

BEGHAIN Patrice, « L'identité, entre convergence et différence », BEGHAIN Patrice (dir.) *Patrimoine, politique et société*, Presses de Sciences Po, Paris, 2012, p.93-119.

CHUN Soo-Yun, « « Amis de l'agriculture » (1870-1892). ou comment rallier les campagnes à la République ? », *Histoire & Sociétés Rurales*, Vol. 20, février 2003, p. 147-172.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Chapitre 6, Evolution budgétaire du système administratif des Beaux-Arts », *Arts et Etat sous la IIIème République*, *Editions de la Sorbonne, Paris,* 1992, p.257-319.

LOUBAT Emmanuelle, « L'égalité dans la limite de l'utilité : Jules Ferry et la démocratisation de l'art (1879-1883) », *French Historical studies* [en ligne], 2017, Vol.40, p.71-94, consulté le 12/02/2023, disponible en ligne : < https://doi.org/10.1215/00161071-3686056 >.

MOUNIER Frédéric, « Les attributs des cardinaux », *La Croix* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < https://croire.la-croix.com/Definitions/Lexique/Cardinal/Les-attributs-des-cardinaux >.

MULLER Fabrice, « Glossaire ecclésiastique », *Fabrice Muller* [en ligne], consulté le 12/08/2021, < http://www.fabrice-muller.be/divers/glossaires/glossaire-eccl.html >.

POUTET Yves, « Les Frères des Ecoles chrétiennes à l'époque de Jules Ferry », *L'offre d'école : Éléments pour une étude comparée des politiques éducatives au XIXe siècle,* Éditions de la Sorbonne, Paris, 1983, p.285-307.

SANSON Rosemonde, « La « fête de Jeanne d'Arc » en 1894 : controverse et célébration », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1973, p.444-463.

Histoire de l'éducation :

BRONDEAU FOUR Marie Jeanne, COLBOC TERVILLE Martine, « Du dessin aux arts plastiques. Repères historiques et évolution dans l'enseignement secondaire jusqu'en 2000 », Académie de Lilles, Lilles, 243p.

Articles :

CHAPOULIE Jean-Michel, « L'organisation de l'enseignement primaire de la IIIe République : ses origines parisiennes et provinciales, 1820-1880 », *L'Histoire de l'éducation*, Vol.105, 2005, p.3-44

TURQUET Edmond, FERRY Jules, « 191. 24 mars 1879, Institution d'un certificat de capacité pour l'enseignement du dessin. », *Les Enseignants du secondaire. XIXe - XXe siècles. Le corps, le métier, les carrières. Textes officiels*, 2000, p. 461-462.

Histoire de la sociologie et des mœurs :

AGNOLETTI Marie-France, *La perception des personnes. Psychologie des premières rencontres*, Dunod, Paris, 2017, 208p.

AMALVI Christian, *Mouvement religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Sedes, Paris, 2001, 192p.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Points, Paris, 2015, 570p.

LEBON Gustave, *La psychologie des foules*, JDH Editions, Bussy-Saint-Georges, 2019, 136p.

MARTIN-FUGIER Anne, *Les Salons de la IIIème République, Art, Littérature, Politique*, Perrin, Paris, 508p.

MILLIOT Vincent, « Les Cris de Paris ou le peuple apprivoisé XVIème-XIXème siècles », *Pari, le peuple*, publication de la Sorbonne, Paris, 1995, 480p.

PERROT Margueritte, *Le mode de vie des familles bourgeoises*, Les Presses de Science-Po, 1982, 300p.

PERROT Michelle, *La vie de famille au XIXème siècle*, Points, Paris, 2015, 290p.

VIGNARELLO George, *Le propre et le sale*, Points, Paris, 2014, 283p.

WINOCK Michel, *La Belle Epoque*, Perrin, Paris, 2003, 429p.

Ouvrage collectif :

CORBIN Alain (dir.), *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Points, Paris, 2011, p.470.

Article et chapitre d'ouvrage :

BERNARD Henri, « Alcoolisme et antialcoolisme en France au XIXe siècle », *Histoire, économie et société*, 1984, Vol.4, p. 609-628.

GRANDIERE Marcel, « Introduction, La notion de stéréotype », GRANDIERE Marcel, MOLIN Michel (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.7-12.

ROSER Max, ROSLING Hans, « *Fertility Rate: Total Fertility Rate around the world over the last two centuries* », ourworldindata.org [en ligne], consulté le 10/08/2024, disponible en ligne : < https://ourworldindata.org/grapher/children-born-per-woman?year=1800&country=FRA>.

Histoire de la mode et du costume :

BARTHES Roland, *Histoire de la mode*, Points, Paris, 2014, 384p.

LAVER James, *Histoire de la mode et du costume*, Thames and Hudson, Paris, 2003, 303p.

RACINET Auguste, *Histoire du costume*, Taschen, Paris, 2015, 749p.

Articles :

NEVEU Bruno, « Le costume universitaire français : règles et usage », *La Revue administrative*, numéro 293, 1996, p. 485-496.

PAGES André, « Patrimoine et tradition vestimentaire de notre école », *Rabelais, Revue de la faculté de médecine de Montpellier et Nîmes*, numéro 2, 2005, p. 3-6.

THÈSE DE DOCTORAT

Edouard Marsal
(1845-1929)

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **Histoire de l'art** de **l'Université Paul Valéry, Montpellier III**

Ecole Doctorale n°58 LLCC

Présentée par **Blandine SIBIOUDE**

Dirigée par **Jean-François PINCHON**
*Co-encadrée par **Ozvan BOTTOIS***

Soutenue publiquement **12 décembre 2024** devant le jury composé de

Hélène TRESPEUCH PR, Université Montaigne, Bordeaux	Présidente
Jean NAYROLLES PR, Université Jean Jaurès, Toulouse	Rapporteur
Pierre-Yves KIRSCHLEGER MCF, Université Paul Valéry, Montpellier	Examinateur
Maud MARRON-WOJEWODZKI Conservatrice du patrimoine, Musée Fabre, Montpellier	Examinatrice
Jean-François PINCHON PR, Université Paul Valéry, Montpellier	Directeur de thèse
Ozvan BOTTOIS MCF, Université Paul Valéry, Montpellier	Codirecteur de thèse

Edouard Marsal
(1845-1929)

Volume 2
Annexes iconographiques- Catalogue des œuvres

THÈSE DE DOCTORAT
Présentée par **Blandine SIBIOUDE**

Dirigée par **Jean-François PINCHON**
*Co-encadrée par **Ozvan BOTTOIS***

ANNEXES ICONOGRAPHIQUES :

I. LA CARRIERE D'UN PETIT MAITRE DE PROVINCE : 6

1. La formation : 6
1.1. Ecole Municipale des Beaux-Arts et formation montpelliéraine : 6
1.2. Ecole Nationale des Beaux-Arts : 8
1.3. Dans l'atelier du maître, la manière et l'héritage : 9
1.4. Dans la mansarde parisienne : 11
2. Une carriere publique : 11
2.1. La politique et l'achat public : 11
2.2. La peinture religieuse : 15
2.3. Les planches d'étude du vivant : 24
2.4. Le professorat : 27
3. Le financement prive : 28
3.1. Le portrait : 28
3.2. Les ouvrages savants : 44
3.3. Les ouvrages de fiction : 49

II. LES MODES DE DIFFUSION DES ŒUVRES ET DE L'IMAGE : 64

1. La presse et l'edition : 64
1.1. Les procédés de l'édition : 64
1.2. La publicisation des œuvres : 65
1.3. La presse périodique : 67
1.4. Les moyens alternatifs de la diffusion de l'image : 73
2. Les lieux d'exposition : 91
2.1. Le Salon parisien : 91
2.2. Le Salon de Montpellier : 93
2.3. Les autres expositions régionales : 95
2.4. Le musée : 96
3. Les societes et engagements communautaires : 99
3.1. Les sociétés artistiques : 100
3.2. Les sociétés régionalistes : 102
3.3. Comités d'organisation, syndicats d'initiative : 106

III. LA PASTORALE DE LA VIE MONTPELLIERAINE : 114

1. Le quotidien du montpellierain par excellence : 114
1.1. La famille : 114
1.2. La poésie du langage, et la mélodie du peuple : 125
1.3. L'habitat, de l'atelier à la cuisine : 127
2. Le roman meridional : 140
2.1. Le type montpelliérain, le personnage dans son milieu : 140
2.2. L'épopée félibre : 146
2.3. Peindre l'Histoire : 162
3. Le temps des vieilles vignes : 166
3.1. La ville à travers ses symboles : 166
3.2. Du Clapàs au Maset : 179
3.3. Montpellier est une fête : 193

TABLEAUX DES PARTICIPATIONS DE MARSAL AUX EXPOSITIONS REGIONALES : 198

TABLEAU DES PARTICIPATIONS DE MARSAL AUX EXPOSITIONS PARISIENNES : 202

TABLEAU DES EXPOSITIONS DE MARSAL AU MUSEE FABRE : 203

GENEALOGIE DE LA FAMILLE MARSAL : 204

Parenté de Marsal : 204

Branche Arbieu : *205*
Parenté de Catherine Roussille : *206*
Descendance Marsal : *206*

I. La carrière d'un petit maître de province :

1. La formation :

1.1. Ecole Municipale des Beaux-Arts et formation montpelliéraine :

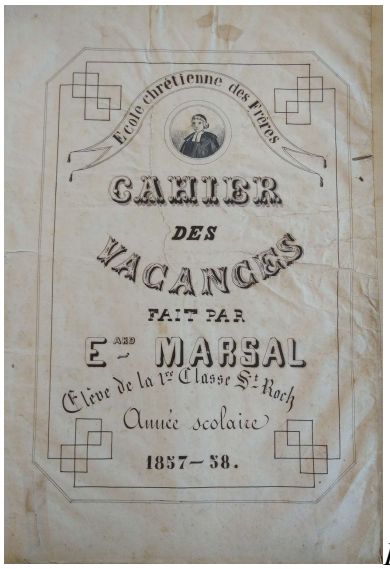


*Figure 1:*Page de garde, cahier de Vacances du jeune Edouard Marsal, conservée aux Archives Municipales de Montpellier, 23 S, Fonds Marsal.

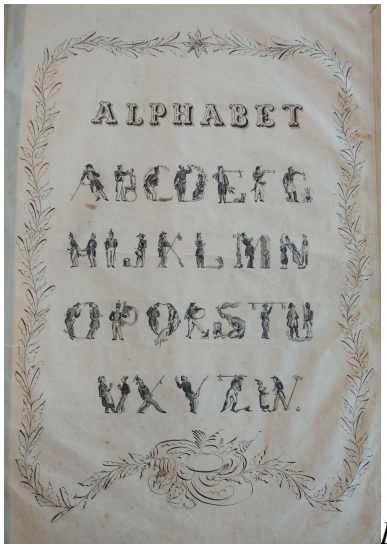


Figure 2: Quatrième page du cahier de Vacances du jeune Edouard Marsal, conservée aux Archives Municipales de Montpellier, 23 S, Fonds Marsal.


Figure 3: Quatrième page (détail) du cahier de Vacances du jeune Edouard Marsal, conservée aux Archives Municipales de Montpellier, 23 S, Fonds Marsal.

Figure 4: DAUMIER (du) Honoré, *Alphabet comique* (détail), 1836.

1.2. Ecole Nationale des Beaux-Arts :

Figure 5: MARSAL Edouard, *Académie d'homme, Hermès à la sandale*, 1867, Fusain, 0.57 x 0.36, Collection particulière.

1.3. Dans l'atelier du maître, la manière et l'héritage :



Figure 6: MARSAL Edouard, *Portrait de Jules Pagézy en habit de député*, 1868, Huile sur toile, 1.17 x 0.89, Musée du Vieux Montpellier.

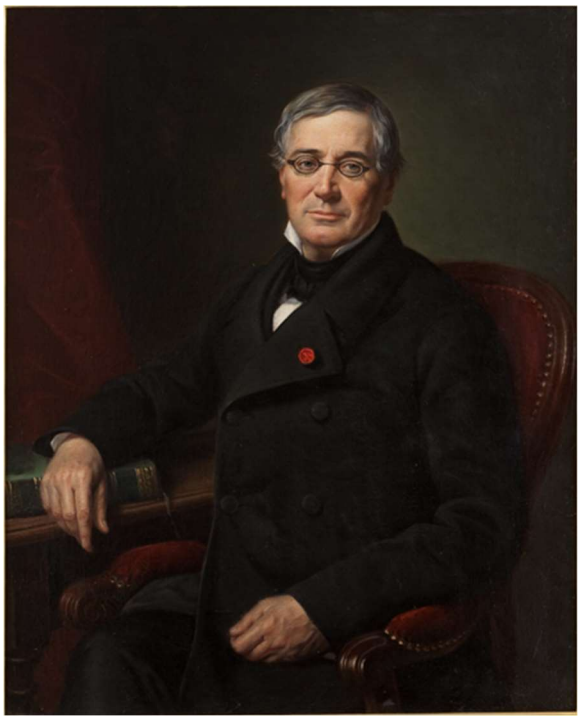


Figure 7: MARSAL Edouard, *Portrait de Jules Pagézy (d'après Matet)*, n.d., Huile sur toile, 1.00 x 0.81, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 8: MATET Charles, *Portrait d'un prêtre*, n.d., Huile sur toile, 0.47 x 0.38, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 9: MATET Charles, *La main d'Alfred Bruyas,* n.d., Huile sur toile, 0.25 x 0.20, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 10 : CABANEL Alexandre, *Portrait d'Alfred Bruyas*, 1846, Huile sur toile, 0.75 x 0.63, Musée Fabre, Montpellier.

1.4. Dans la mansarde parisienne :

Figure 11: DELACROIX Henri-Eugène*, La Révolte des anges rebelles*, 1876, Huile sur toile, 4.20 x 3.32, Musée Henri-Martin, Cahors.



Figure 12 : MARSAL Edouard, *La Cigale*, 1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, Collection particulière.

2. Une carrière publique :

2.1. La politique et l'achat public :

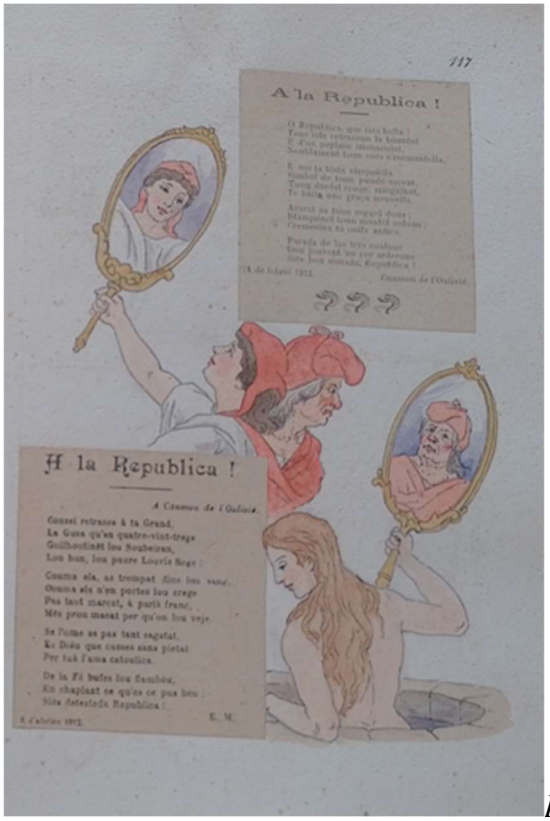


*Figure 13:*MARSAL Edouard, Collage illustré des poèmes *A la Republica,* dans le recueil *Ressouns de moun Clouquié,* p.117.


Figure 14 : MARSAL Edouard, *La Marseillaise*, 1881, Huile sur toile, Collection particulière.

*Figure 15 : Dessin préparatoire pour* MARSAL Edouard, *La Marseillaise,* Collection particulière.



Figure 16 : ELOY-VINCENT Albert, *Illustration chapitre Edouard Marsal (détail),* dans : ELOY-VINCENT, *La Légende Natale*.



Figure 17 : MARSAL Edouard, *La Marseillaise (détail)*, 1881, Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 18: MARSAL Edouard, *La remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier par le Président Carnot en 1890*, 1891, Huile sur toile, 2.00x3.00, Université Montpellier I, Faculté de Médecine.

2.2. La peinture religieuse :



Figure 19: MARSAL Edouard, *Portrait du Cardinal de Cabrières,* 1912, Huile sur toile, 2.40x1.49, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 20 : GALAND Léon, *Portrait du cardinal de Cabrières*, 1912, Huile sur toile, 2.60 x 1.95, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 21: MARSAL Edouard*, Saint Augustin d'Hippone*, 1880, Huile sur toile, 3.5x1.5, Eglise Saint-Geniès-de-Rome, Tressan.

Figure 22 : LAFAGE Raymond, *Saint Augustin*, 17e siècle, Encre et lavis sur papier, 0.15 x 0.14, Musée Fabre, Montpellier.

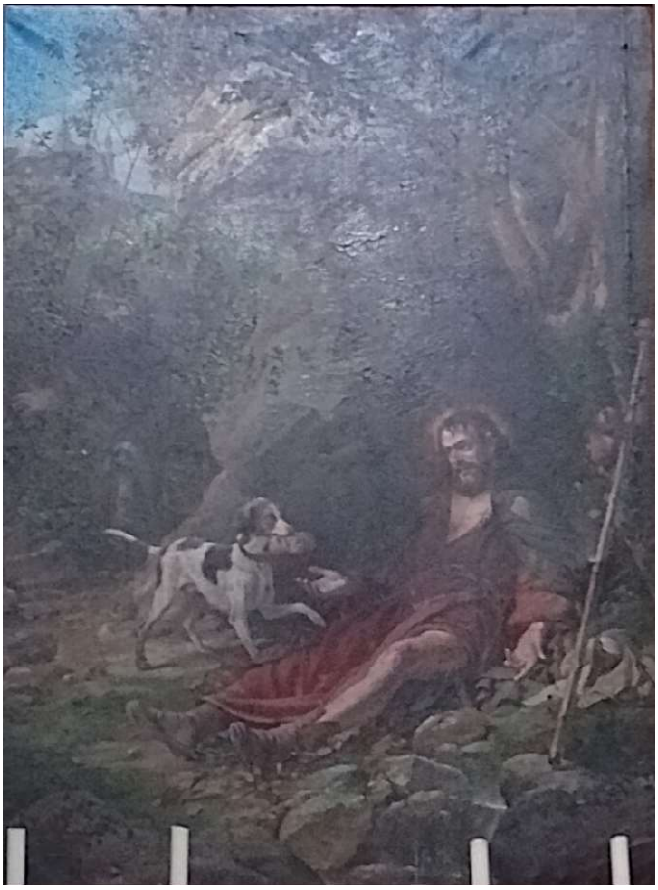


Figure 23: MARSAL Edouard, *Saint Roch dans la forêt ravitaillé par son chien*, 1885, Huile sur toile, 3.0x2.3, Eglise Notre-Dame-des-Tables, Montpellier.



Figure 24 : Reproduction lithographiée de *:* MARSAL Edouard, *Saint Roch dans la forêt ravitaillé par son chien*, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.

*Figure 25:* Dessin préparatoire pour *:* MARSAL Edouard, *Saint Roch dans la forêt ravitaillé par son chien*, 0.29 x 0.40, Collection particulière.

Figure 26 : MARSAL Edouard, *Saint Roch et son chien*, n.d., Sculpture, h.2.00, Chapelle des sœurs de la Charité, Montpellier.

Inscription: In honorem S^{ti} Rochi-Carolus/ E. Marsal pinxt et sculpt./ Emprim Editit



Figure 27 : MARSAL Edouard, *La Mort de Saint Joseph*, 1902, 0.38 x 27.5, Graphite et gouache sur papier, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 28: MARSAL Edouard, *L'Apothéose de Frédéric Mistral*, 1914, Huile sur toile, 0.90x0.66, Muséon Arlaten, Arles.



Figure 29: MARSAL Edouard, *La Création d'Eve*, v.1878, Graphite, fusain et rehaut de craie blanche, 0.43 x 0.20, Collection particulière.

Figure 30 : CABANEL Alexandre, *Adam et Eve, Paradis perdu*, 1867, 1.22 x 0.93, Musée d'Orsay, Paris.

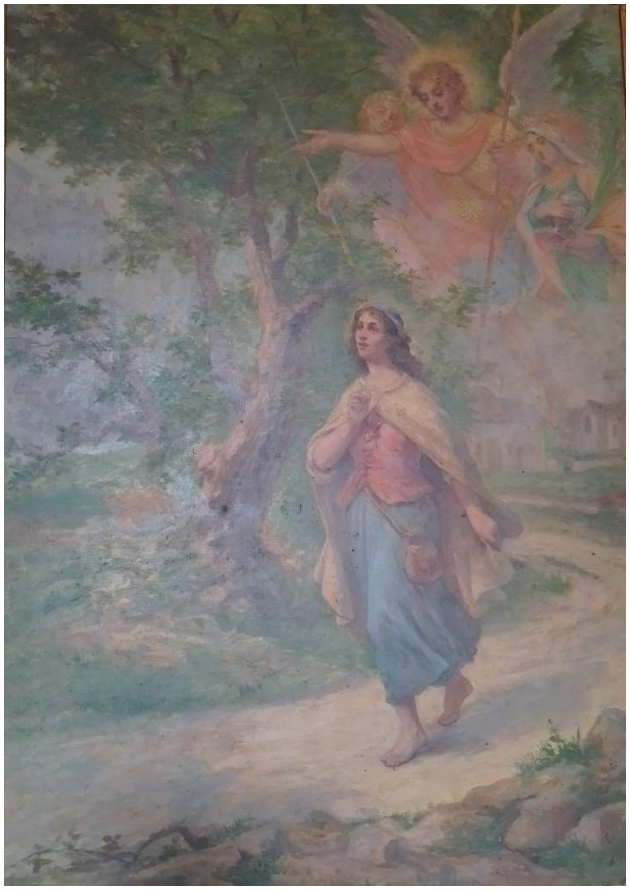


Figure 31 : *Jeanne d'Arc entendant des voix,* 1920, Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 32 : *Jeanne d'Arc,* 1898, Illustration pour : *Lou Souc de Nadau*, 25 décembre 1898.



Figure 33 : ESTEVE Paul*, L'atelier de Marsal,* 1881, Huile sur toile, 0.90 x 0.70, Musée du Fougau, Montpellier.

Figure 34 : RIBERA Jusepe, *Sainte Marie l'égyptienne*, 1641, Huile sur toile, 1.32 x 1.64, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 35 : BAUSSAN Auguste, *Saint Roch*, 1884, Marbre, Eglise Saint-Roch, Montpellier.



Figure 36 : MARSAL Edouard, *Saint Benoît d'Aniane*, 1875, Huile sur toile, Collection particulière.

2.3. Les planches d'étude du vivant :

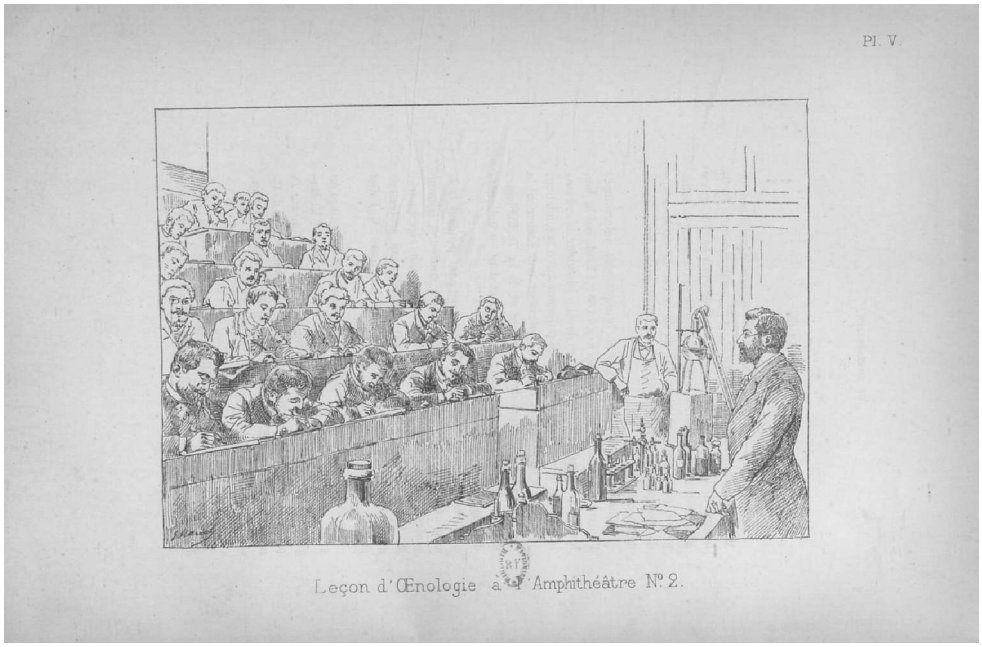


Figure 37 : MARSAL Edouard, Illustration pour : *Documents sur l'Ecole Nationale d'Agriculture de Montpellier, publiés à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, op. cit.*, planche V.



Figure 38 : MARSAL Edouard, *Planche représentant le cépage Portugais bleu*, dans : *Le Progrès Agricole et Viticole,* 1887, Chromolithographie.



Figure 39 : KREYDER Alexis, *Planche représentant le cépage Portugais bleu*, dans : VIALA Pierre, *L'Ampélographie*, *op. cit.*, Chromolithographie, n.p.



Figure 40 : MARSAL Edouard, *L'Oïdium,* dans : VIALA Pierre, *Les Maladies de la Vigne*, *op. cit.*, Chromolithographie, Planche I.

Figure 41: MARSAL Edouard, *L'Oïdium,* dans : *Supplément au Progrès Agricole et Viticole*, Chromolithographie.

2.4. Le professorat :

Figure 42 : MARSAL Edouard, *Académie d'homme*, 1871, Fusain, 0.59x0.38, Collection particulière.

Inscription : Etude académique qui valut à son auteur en 1871, la place de professeur de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, aujourd'hui occupée à force d'intrigues par M. Trinquier, l'un des candidats ayant échoué au dit concours. Ce reptile y professe depuis huit ans. Juillet 1889



Figure 43 : ESTEVE Paul*, L'atelier de Marsal,* 1881, Huile sur toile, 0.90 x 0.70, Musée du Fougau, Montpellier.

3. Le financement prive :

3.1. Le portrait :



Figure 44: MARSAL Edouard, *Portrait de petite fille,* 1896, Huile sur toile, 0.45 x 0.37, Collection particulière.



Figure 45 : MARSAL Edouard, *La Jeune fille au panie*r (d'après Greuze), n.d., Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 46 : GREUZE Jean-Baptiste, *La Jeune fille au panier*, v. 1770-1780, Huile sur toile, 0.45 x 0.39, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 47 : MARSAL Edouard*, La Cueilleuse de cerises*, 1889, Huile sur toile, 0.64 x 0.96, Collection particulière.



Figure 48: MARSAL Edouard, *Portrait d'un petit garçon*, 1888, Huile sur toile, 0.65x0.50, Collection particulière.

Figure 49: MARSAL Edouard, *Portrait de jeune fille au bouquet de violette*, 1911, Huile sur toile, 0.57x0.46, Collection privée.



Figure 50: MARSAL Edouard, *Dona Marioun, bonne vieille femme du peuple*, 1870, Huile sur toile, 0.77x0.63, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 51: MARSAL Edouard, *Portrait de Jules Pagézy en habit de député*, 1868, Huile sur toile, 1.17x0.89, Musée du Vieux Montpellier.



Figure 52: MARSAL Edouard, *Portrait du Cardinal de Cabrières,* 1912, Huile sur toile, 2.40x1.49, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 53: MARSAL Edouard, *Portrait d'Emile Cauvet*, 1894, Huile sur toile, 1.15x0.88, Musée de la ville de Narbonne.



Figure 54: MARSAL Edouard, *Portrait de Jules Pagézy (d'après Matet)*, n.d., Huile sur toile, 1.00 x 0.81, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 55: MARSAL Edouard*, Portrait de Jules Emile Planchon (d'après Jean-Pierre Montserret)*, 1889, Huile sur toile, 0.81 x 0.64, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.



Figure 56: MARSAL Edouard, *Portrait de Jules Emile Planchon (d'après Jean-Pierre Montserret)*, 1889, Huile sur toile, Faculté de Médecine, Université Montpellier I.



Figure 57: MARSAL Edouard, *Dessin du monument à la gloire de Jules Planchon*, paru dans *La Vie Montpelliéraine*, 15 décembre 1894.

Figure 58 : MARSAL Edouard, *Portrait de Paul Delmas,* 1928, Huile sur toile, Localisation inconnue.



Figure 59: MARSAL Edouard, *Portrait de Léon Dumas*, 1889, Huile sur toile, Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Figure 60: MARSAL Edouard, *Portrait du Professeur Dumas*, 1887, Huile sur toile, 1.33x0.95, Collection particulière.



Figure 61: MARSAL Edouard, *Portrait de François Marie Pascal Isidore Dumas*, 1887, Huile sur toile, 1.31x0.93, Faculté de Médecine, Université Montpellier I.



Figure 62: MARSAL Edouard, *Portrait de Henri Félix François Gay*, 1899, Huile sur toile, 0.80x0.65, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.



Figure 63: MARSAL Edouard, *Portrait de Henri Félix François Gay (copie)*, 1899, Huile sur toile, 0.80x0.65, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

Figure 64: MARSAL Edouard*, Portrait d'Armand Sabatier*, 1911, Huile sur toile, 0.82x0.67, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.



Figure 65: MARSAL Edouard, *Portrait de Calixte Cavalier*, 1889, Huile sur toile, Faculté de Médecine, Université Montpellier I.



Figure 66: Photographie de Calixte Cavalier, n.d.

Figure 67 : INGRES, Jean-Auguste Dominique, *Portrait de M. Bertin*, 1832, Huile sur toile, 1.16 x 0.96, Musée du Louvre, Paris.



Figure 68 : MARSAL Edouard, *Portrait de l'abbé Emprin*, 1902, Graphite, fusain et rehauts de blanc sur papier demi-teinte, 0.35 x 0.28, Archives départementales de l'Hérault.



Figure 69 : MARSAL Edouard, *Portrait d'Homme*, 1907, Huile sur toile, Collection particulière.

Figure 70 : BAZILLE Frédéric*, Réunion de famille*, 1867, Huile sur toile, 1.52 x 2.30, Musée d'Orsay, Paris.

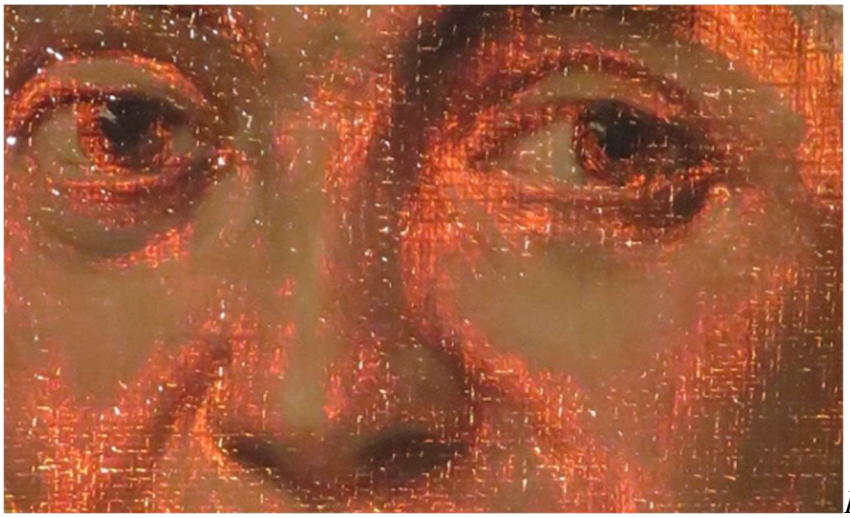


Figure 71 : MARSAL Edouard, *Portrait de jeune femme au bonnet* (détail, lumière traversante), n.d., Huile sur toile, 0.73 x 0.59, Collection particulière.

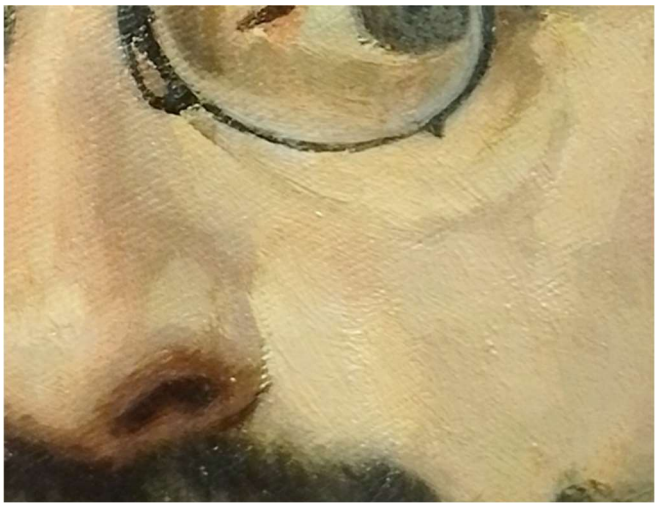


Figure 72: MARSAL Edouard, *Portrait de Rodolphe Faulquier* (détail), 1879, Huile sur toile, 0.65x0.49, Musée Fabre, Montpellier.

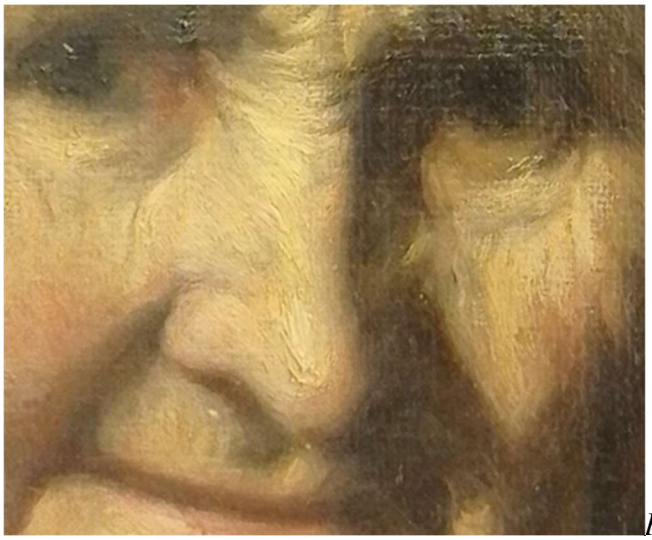


Figure 73: MARSAL Edouard, *Dona Marioun, Bonne vieille femme du peuple* (détail), 1871, 0.78. x 0.62, Huile sur toile, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 74 : MARSAL Edouard, *Portrait de Rose Azéma,* 1923, Huile sur toile, 0.61x0.50, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 75 : MARSAL Edouard, *Portrait de Gervais*, 1887, Huile sur toile, 0.95 x 1.40, Collection particulière.

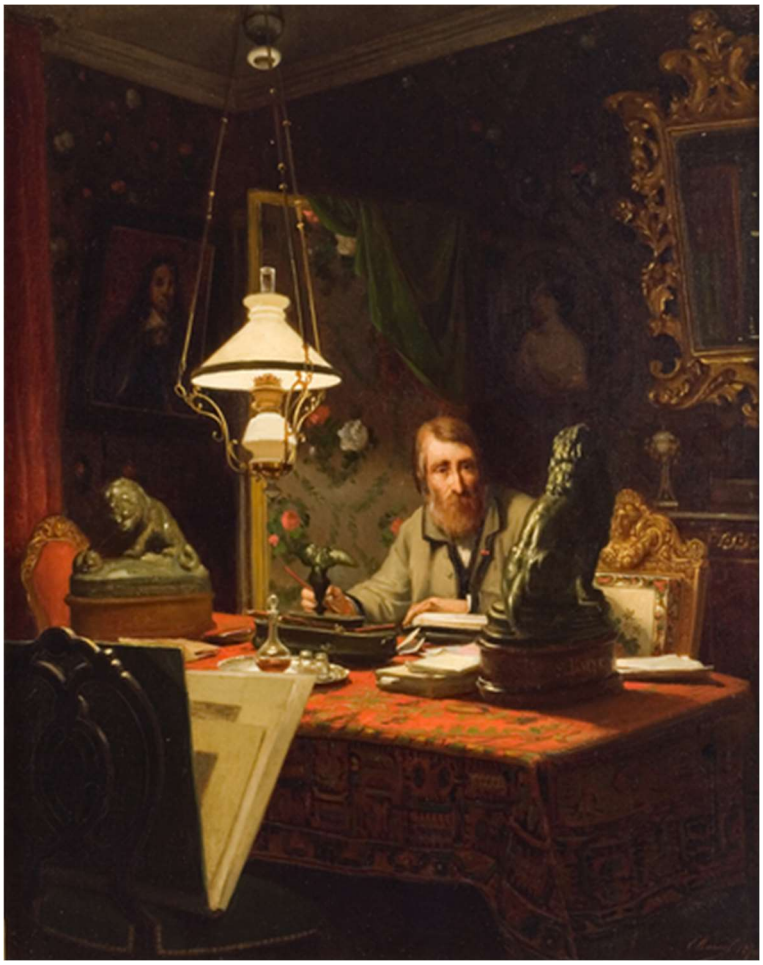


Figure 76 : MARSAL Edouard, *Portrait d'Alfred Bruyas dans son cabinet de travail,* 1876, Huile sur toile, 0.62x0.49, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 77 : MARSAL Edouard, *Portrait de Lucien Bonaparte-Wyse*, 1877, Dessin, Localisation actuelle inconnue.

Inscription : 27 Nouv. 1877/Mount-Pelié

Figure 78 : MARSAL Edouard, *Portrait d'Antonin Glaize*, 1884-1886, Dessin, Localisation actuelle inconnue.

Inscription : A la félibrejada de la Villa Louisa/ procha Mount-Pelè en 1884 ; A.G dins lou trin ainant/ à l'enterrament de Aubanel/ nioch dau 31 outobre 1886

3.2. Les ouvrages savants :



*Figure 79:*MARSAL Edouard, *Ex-Libris à l'usage de l'auteur*, estampe.

Figure 80: MARSAL Edouard, *La Chute de Simon le Magicien* (d'après Sébastien Bourdon), illustration pour *:* PONSONAILHE Charles, *Sébastien Bourdon : Sa vie et son œuvre, op. cit*., h.t.

Figure 81: MARSAL Edouard, *La Halte des Bohémiens (d'après Sébastien Bourdon)*, illustration pour : PONSONAILHE Charles, Sébastien Bourdon : Sa vie et son œuvre, op. cit., h.t.



Figure 82: MARSAL Edouard, *Le Chœur de la cathédrale Saint-Pierre, illustration pour* : GUIRAUD Louise, « Plans successifs de la Cathédrale Saint-Pierre de Montpellier », *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, 1918.

Figure 83 : MARSAL Edouard, illustration pour : BONNET *Emile, Les débuts de l'imprimerie à Montpellier, op. cit., h.t.*

Figure 84 : MARSAL Edouard, illustration pour : BONNET *Emile, Les débuts de l'imprimerie à Montpellier, op. cit., p.33.*

Figure 85 : MARSAL Edouard, initiale pour : BONNET *Emile, Les débuts de l'imprimerie à Montpellier, op. cit., p.92.*

Figure 86 : MARSAL Edouard, initiale pour : BONNET *Emile, Les débuts de l'imprimerie à Montpellier, op. cit., p.13.*

Figure 87: Extrait de la Bible imprimée par Guttenberg, livre VI.

Figure 88: Marque de l'imprimeur Louis-Etienne Herhan.

Figure 89: Portrait de Gutenberg, illustration pour : THEVET André*, Les Vrais Portraits et Vies des Hommes Illustres,* Vesve Kervert et Guillaume Chaudière, Paris, 1584, 665p.

Figure 90: MARSAL Edouard, *Autoportrait de Sébastien Bourdon* (*d'après Sébastien Bourdon)*, illustration pour : PONSONAILHE Charles*, Sébastien Bourdon : Sa vie et son œuvre, op. cit.*, h.t.



Figure 91 : MARSAL Edouard, *Sainte Sara portée sur le manteau de* Salomé, illustration pour : LAMOUREUX Jean-Honoré, Les *Saintes Maries de Provence*, *op. cit.*, h.t.

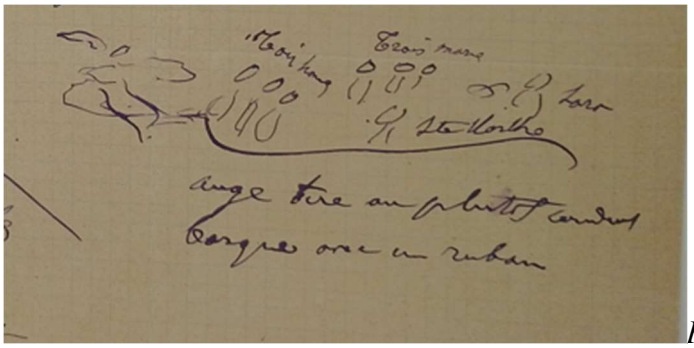


Figure 92 : LAMOUREUX Jean-Honoré, *Croquis de la barque des Saintes Maries*, Archives Départementales de l'Hérault, 316 J.

3.3. Les ouvrages de fiction :

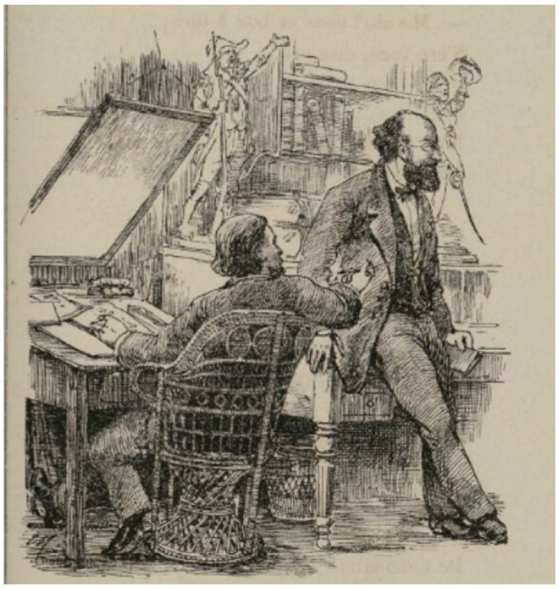


Figure 93: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.99.

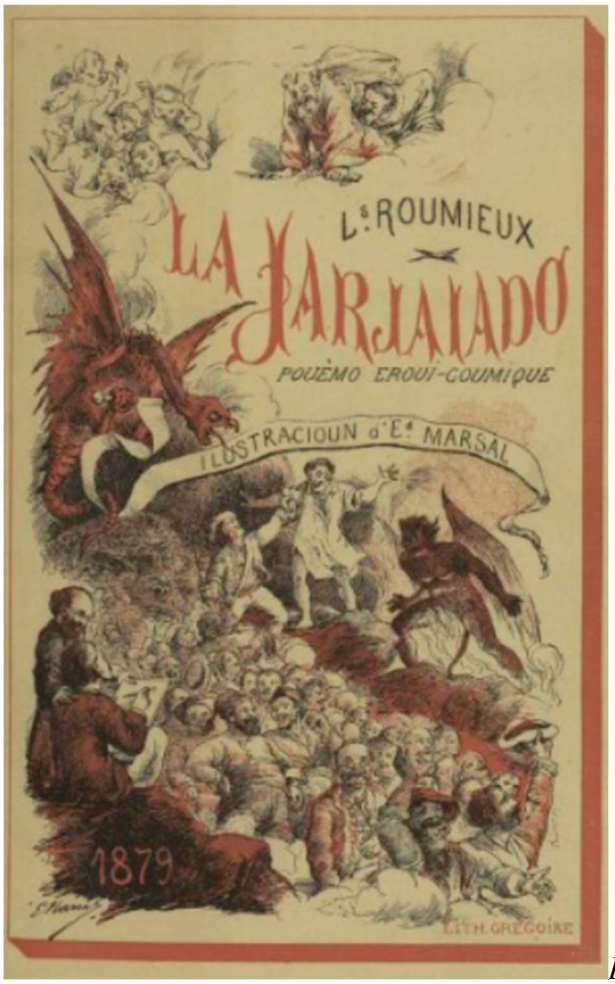


Figure 94 : MARSAL Edouard, Frontispice, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, La Jarjaiado, *op. cit*.

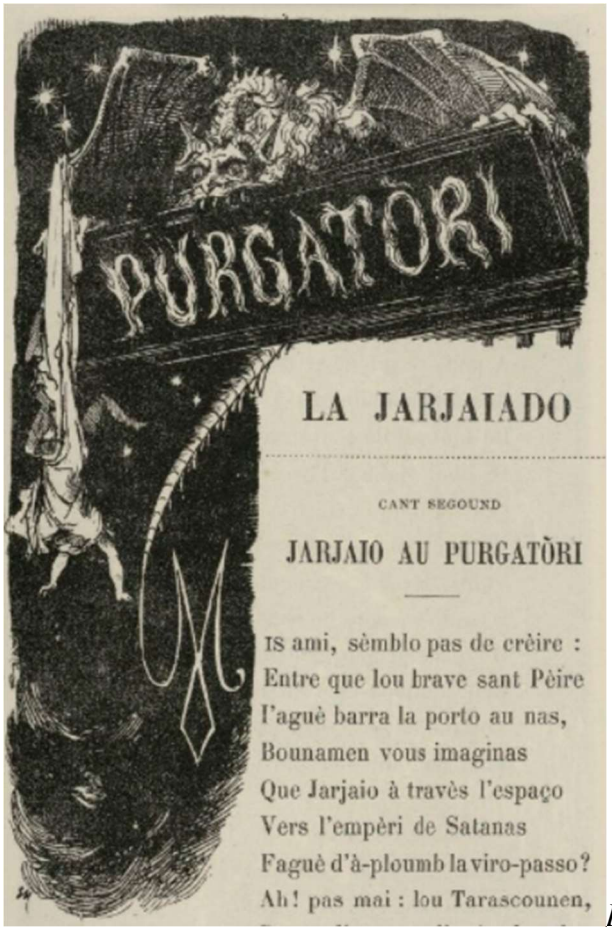


Figure 95: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.29.



Figure 96 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.169.



Figure 97 : MARSAL Edouard, illustration pour : MIE D'AGHONNE*, L'Adultère et l'Amour*, *op. cit.,* p.248.



Figure 98 : MARSAL Edouard, illustration pour : BONHEUR Camille*, Le Roi du Crime*, *op. cit.*, p.193



Figure 99 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.729.

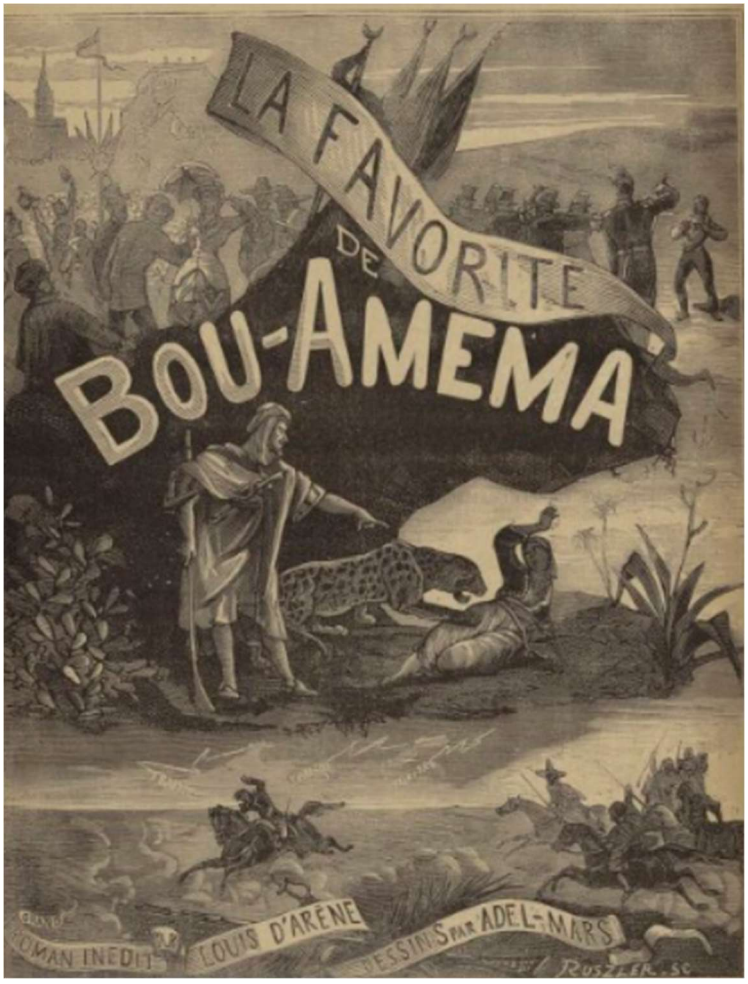


Figure 100 : MARSAL Edouard, *Frontispice,* illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.*

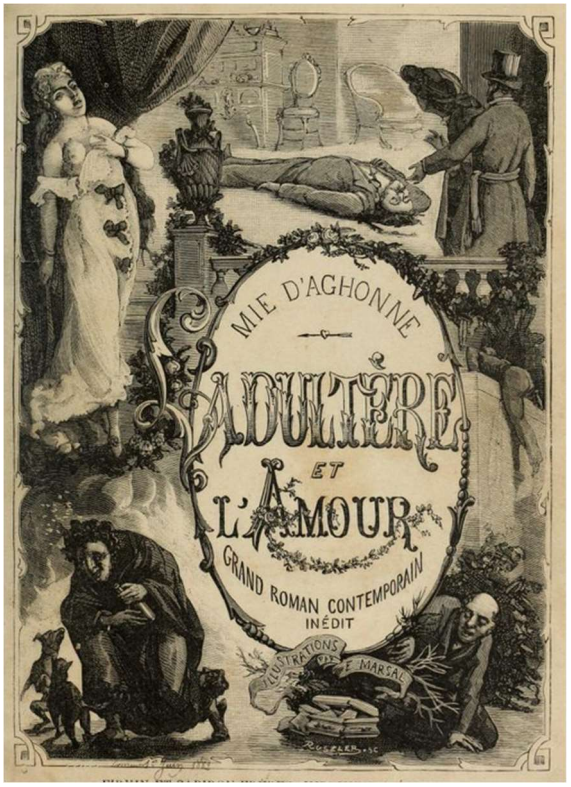


Figure 101 : MARSAL Edouard, Frontispice, illustration pour : MIE D'AGHONNE*, L'Adultère et l'Amour*, *op. cit.*

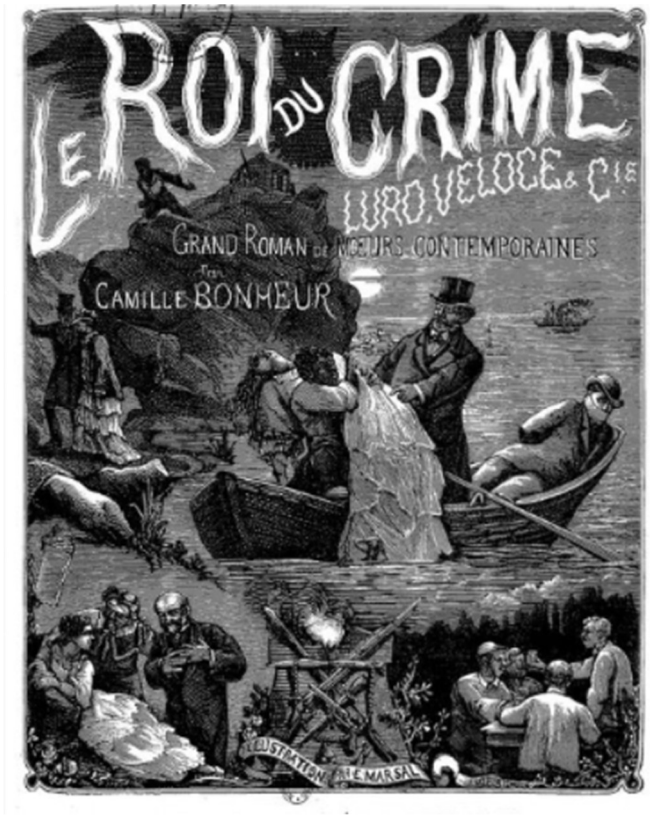


Figure 102 : MARSAL Edouard, Frontispice, illustration pour : BONHEUR Camille*, Le Roi du Crime*, *op. cit.*



Figure 103 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.849.

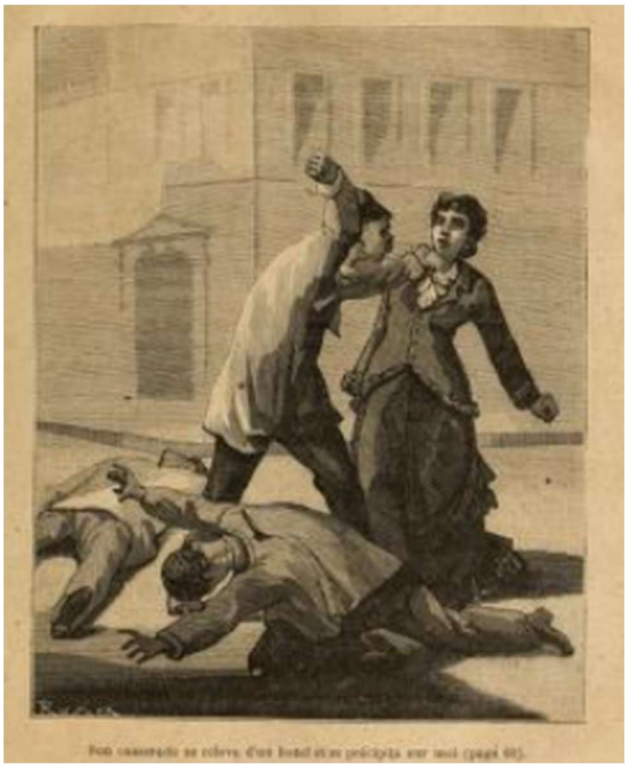


Figure 104 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.136.

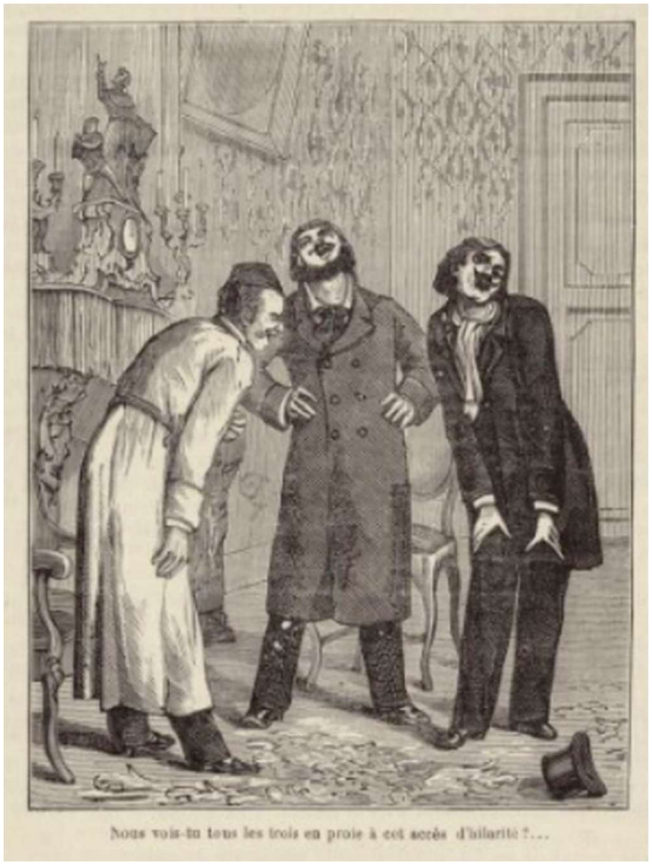


Figure 105 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.*, p.241.

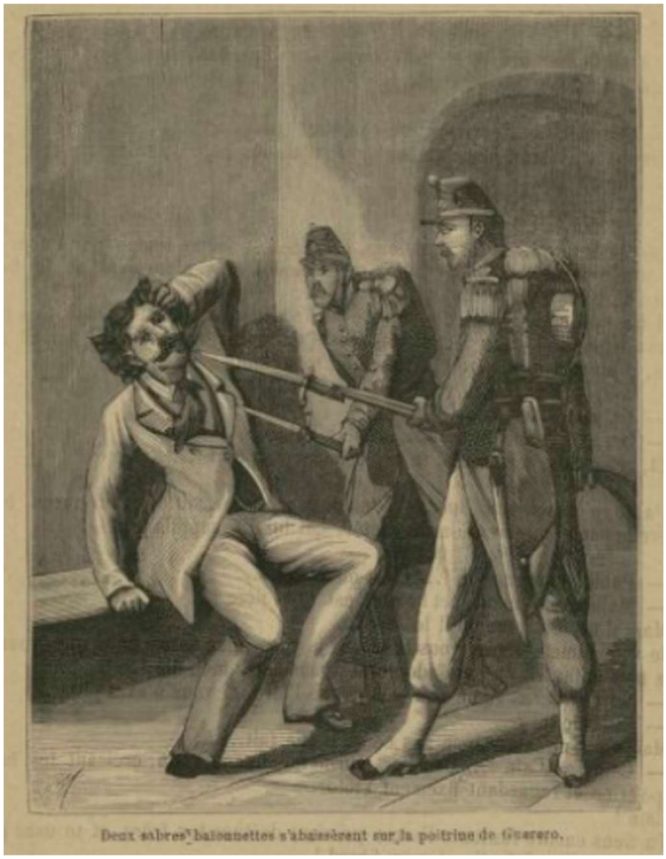


Figure 106 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.937.



Figure 107 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.865.

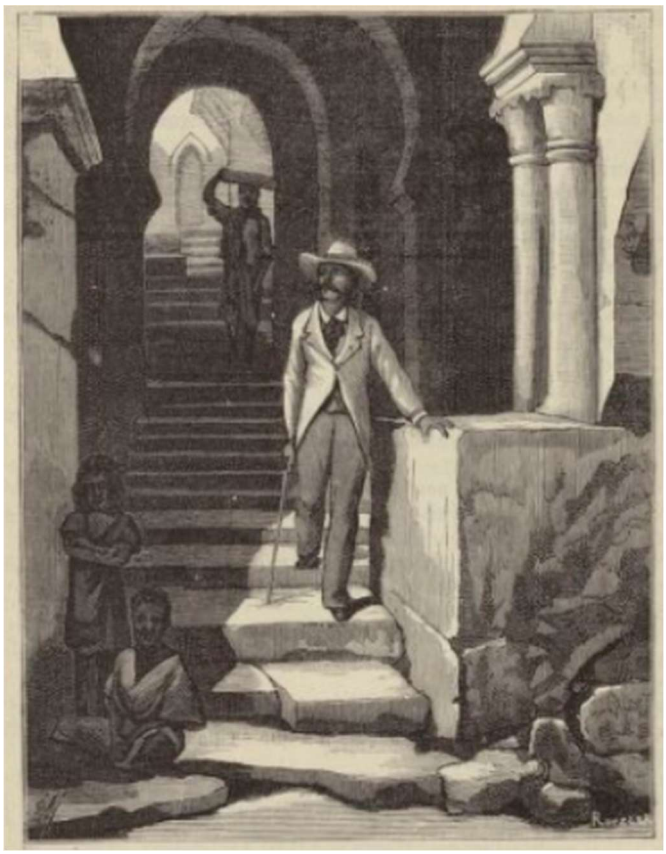


Figure 108 : MARSAL Edouard*,* illustration pour *:* ROUMIEUX Louis, *La Favorite de Bou-Améma, op. cit*., p.481.



Figure 109 : MARSAL Edouard, illustration pour *:* ROUMIEUX Louis, *La Favorite de Bou-Améma, op. cit*., p.345.



Figure 110 : MARSAL Edouard, illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Favorite de Bou-Améma*, *op. cit.,* p.505.



Figure 111 : RACINET Auguste, *Planche 178* pour : RACINET Auguste, *L'Histoire du costume*, *op. cit. h.t.*



Figure 112 : MARSAL Edouard*,* illustration pour *:* ROUMIEUX Louis, *Lou Coquilho d'un Roumiéu,* op. cit., p.9.



Figure 113 : MARSAL Edouard, *Lou bèu Jardì*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit*., h.t.

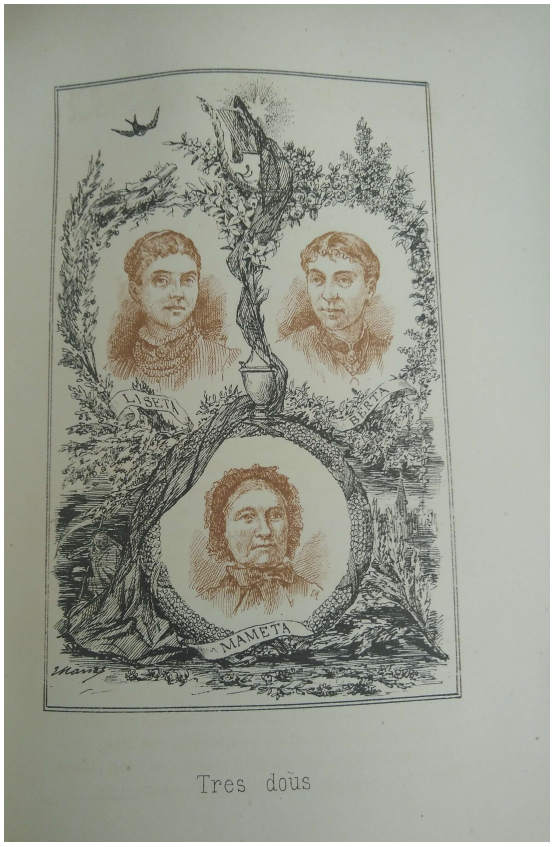


Figure 114 : MARSAL Edouard, *Tres doù*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri*, Ma Diniéirola*, *op. cit.,* h.t.

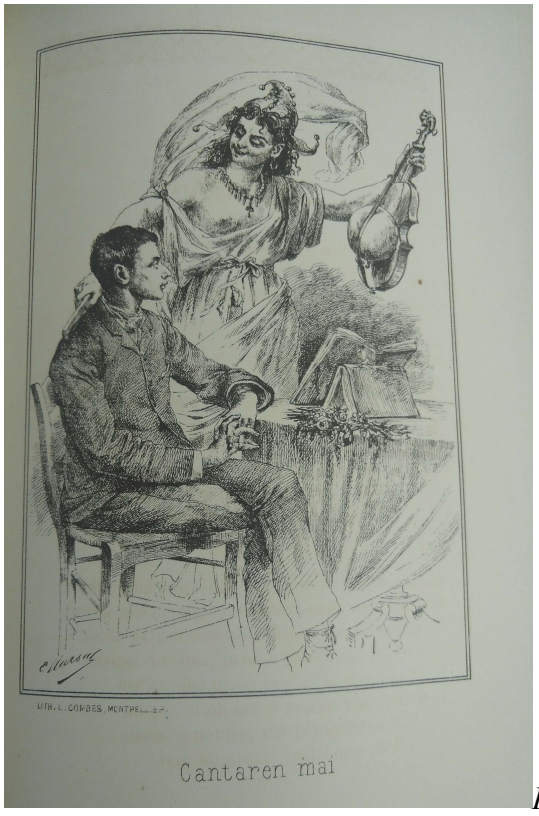


Figure 115 : MARSAL Edouard, *Cantaren mai*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit*., h.t.

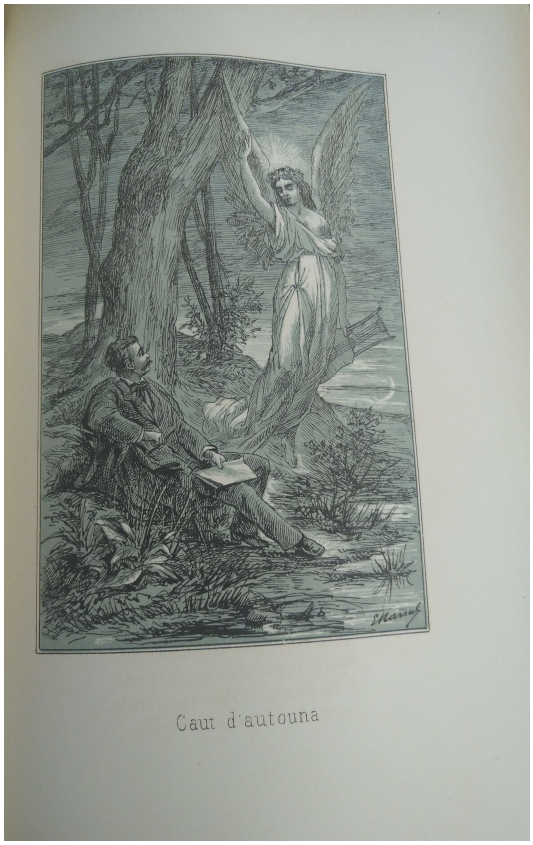


Figure 116 : MARSAL Edouard, *Cant d'Autouna*, illustration pour *:* CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola, op. cit.,* h.t.

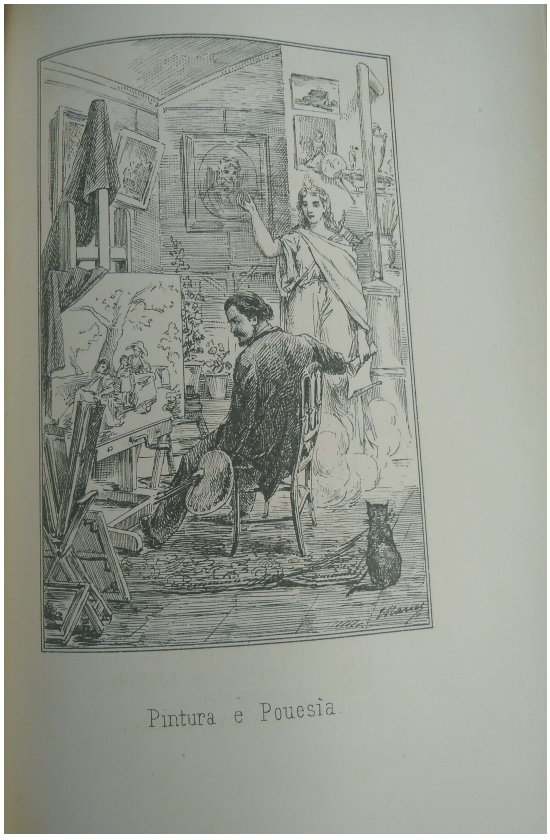
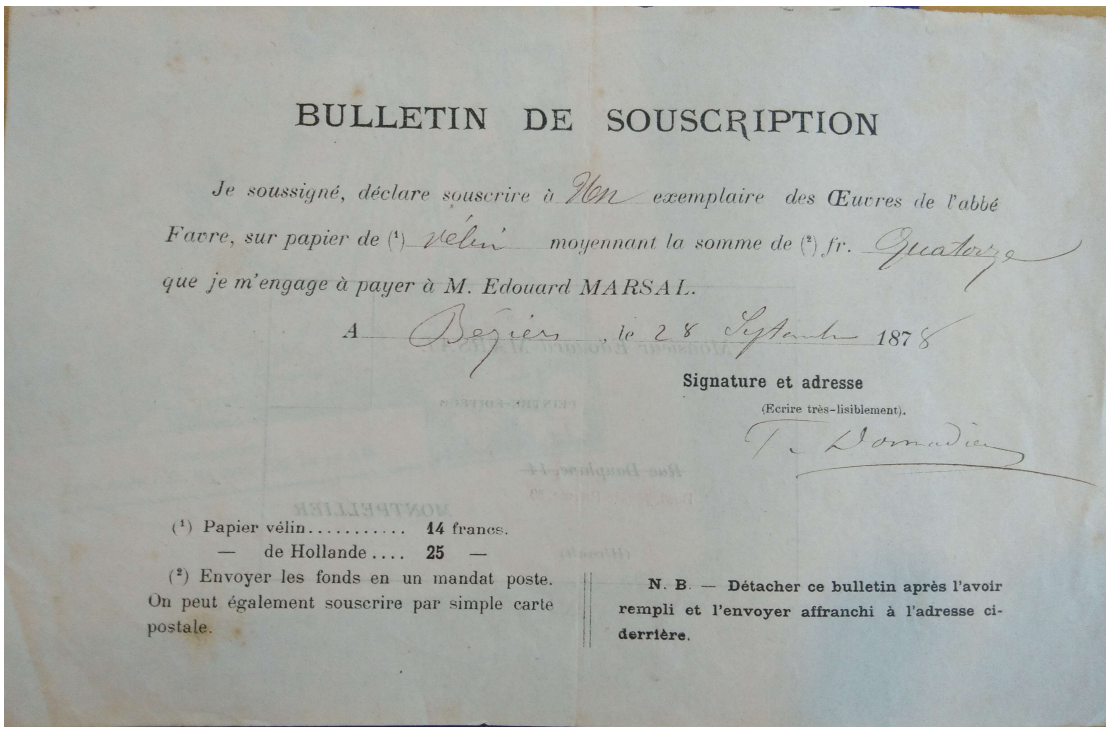


Figure 117 : MARSAL Edouard, *Pintura e Pouesìa*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit*., h.t.

II. Les modes de diffusion des œuvres et de l'image :

1. La presse et l'édition :

1.1. Les procédés de l'édition :



BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné, déclare souscrire à Un *exemplaire des Œuvres de l'abbé Favre, sur papier de* (1) vélin *moyennant la somme de* (2) *fr.* Quatorze *que je m'engage à payer à M. Edouard MARSAL.*

A Béziers, *le* 28 Septembre *187*8

Signature et adresse
(Ecrire très-lisiblement).

T. Vidal

(1) Papier vélin..... 14 francs.
— de Hollande.... 25 —
(2) Envoyer les fonds en un mandat poste. On peut également souscrire par simple carte postale.

N. B. — Détacher ce bulletin après l'avoir rempli et l'envoyer affranchi à l'adresse ci-derrière.

Figure 118: Bulletin de souscription pour l'achat des *Œuvres de l'abbé Favre*, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.

1.2. La publicisation des œuvres :



Figure 119 : Affiche pour la promotion de ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado, pouèmo erouicoumique*, *op. cit.,* Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.



Figure 120 : Photographie de la devanture de la librairie Roumanille, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.



Figure 121: Réclame pour : ROUMIEUX Louis, *La Main Noire, l'Espagne Sanglante*, *op. cit.*



Figure 122: Réclame pour : BONHEUR Camille, *Le Roi du Crime*, *op. cit.*

1.3. La presse périodique :



Figure 123 : MARSAL Edouard, Frontispice pour le journal : *La Vie Montpelliéraine*.



Figure 124 : MARSAL Edouard, Frontispice pour le journal : *La Vie Montpelliéraine*.

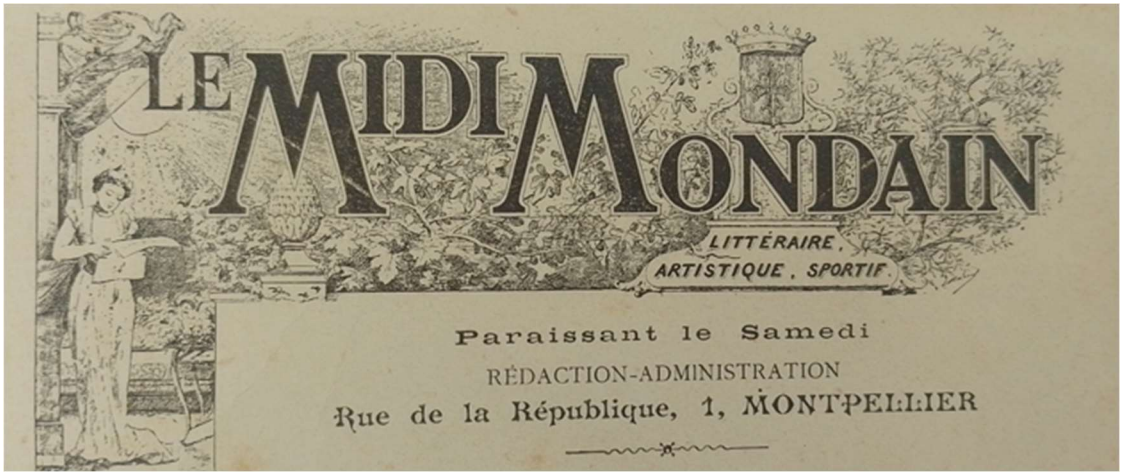


Figure 125 : MARSAL Edouard, Frontispice pour le journal : *Le Midi Mondain*.



Figure 126 : MARSAL Edouard, Frontispice pour le journal : *La Campana de Magalouna*.



Figure 127 : MARSAL Edouard, *Monument en la mémoire de Planchon*, pour : *La Vie Montpelliéraine*, 15 décembre 1894, p.1.



Figure 128: MARSAL Edouard, *Œuf de Pâques*, pour : *La Vie Montpelliéraine*, 11 avril 1909, p.9.



Figure 129: MARSAL Edouard, *Illustration de bonne année, La Vie Montpelliéraine à ses lecteurs*, pour : *La Vie Montpelliéraine*, 20 décembre 1908, p.5.

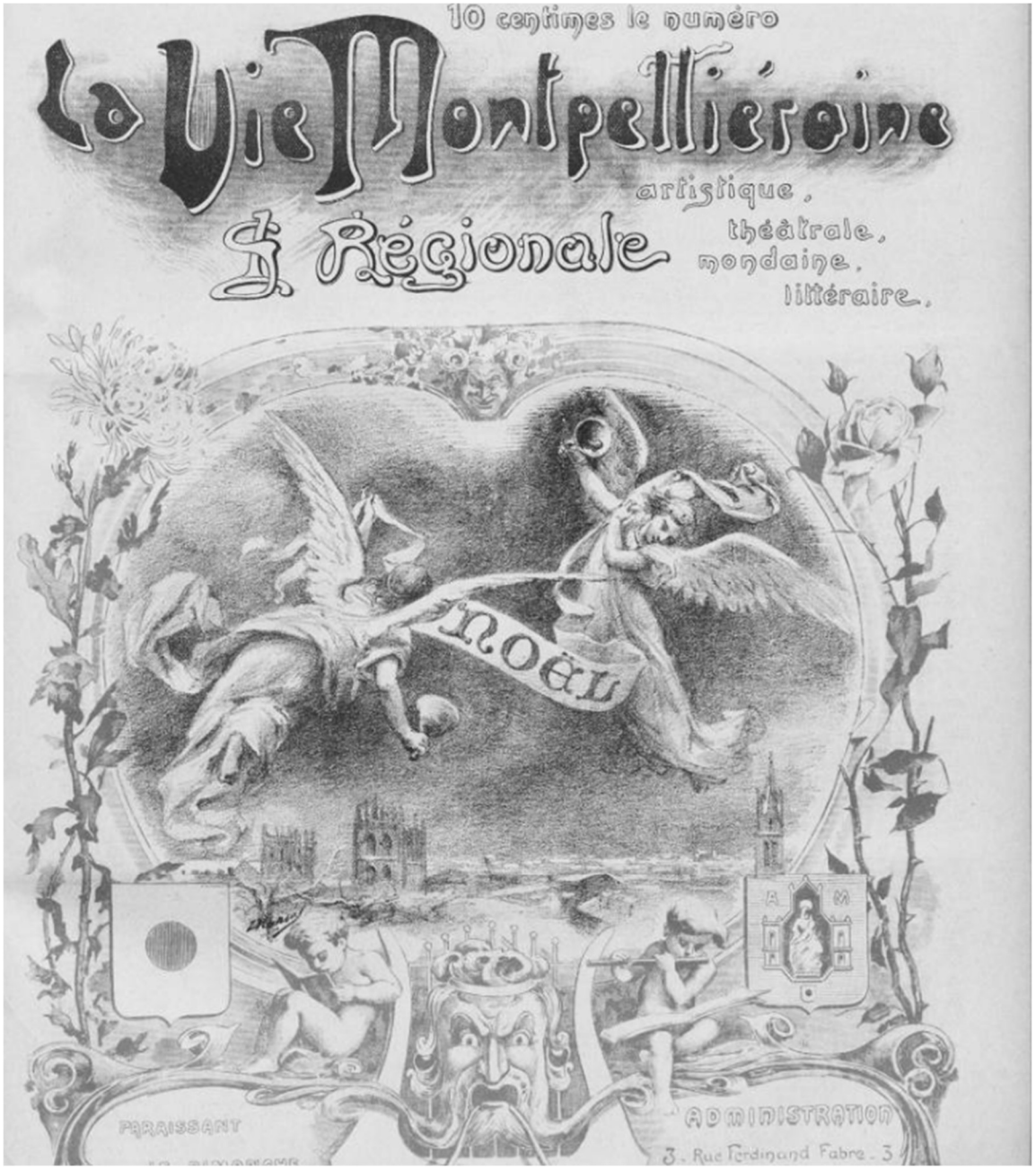


Figure 130: MARSAL Edouard, *Illustration incrustée dans le Frontispice de : La Vie Montpelliéraine*, 17 décembre 1911.



Figure 131 : Cabochon publié dans *: La Campana de Magalouna*, 1er mars 1892, p.3.

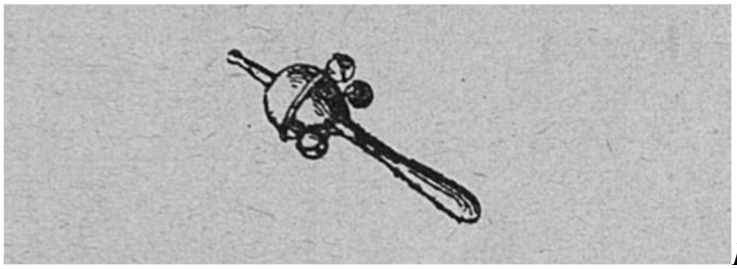


Figure 132 : Cabochon publié dans *: La Cigalo d'Or*, 1er mars 1892, p.4.



Figure 133 : Page de une de : *La Vie Montpelliéraine*, 29 août 1925.

1.4. Les moyens alternatifs de la diffusion de l'image :

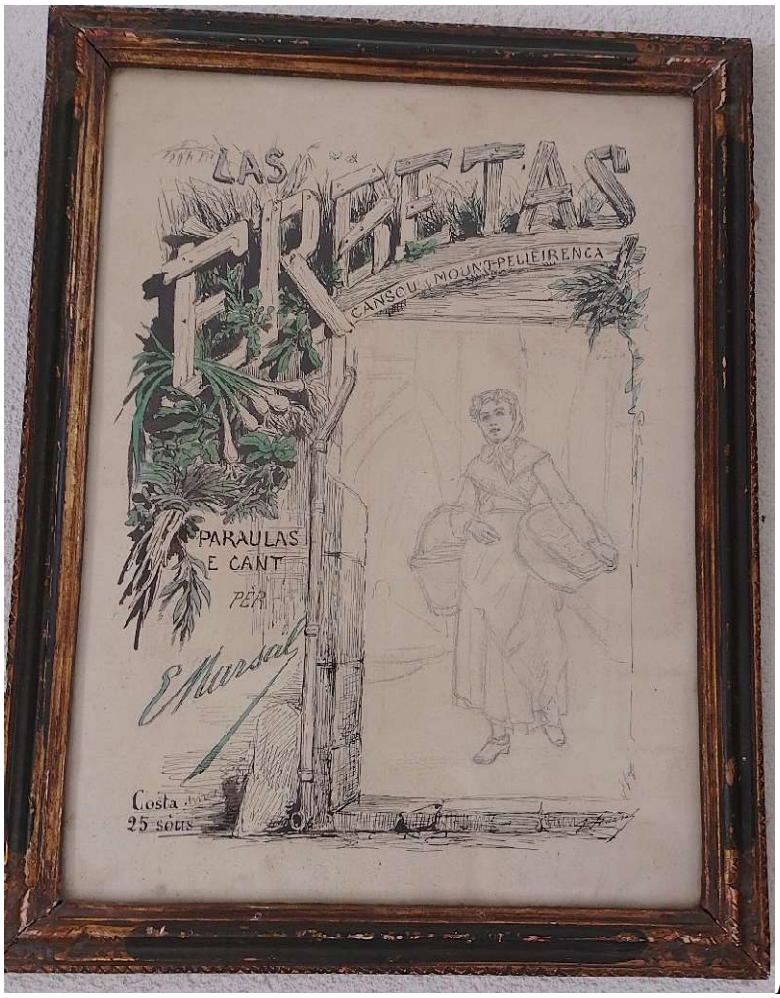


Figure 134 : MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour la partition de Las Erbetas*, v.1887, Musée du Fougau, Montpellier.



Figure 135: MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour le programme des fêtes du Carnaval de Montpellier*, 1900, Localisation inconnue.



Figure 136: MARSAL Edouard, *Menu de Banquet donné par les Editeurs de La Favorite de Bou-Améma*, 1882, Lithographie, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.

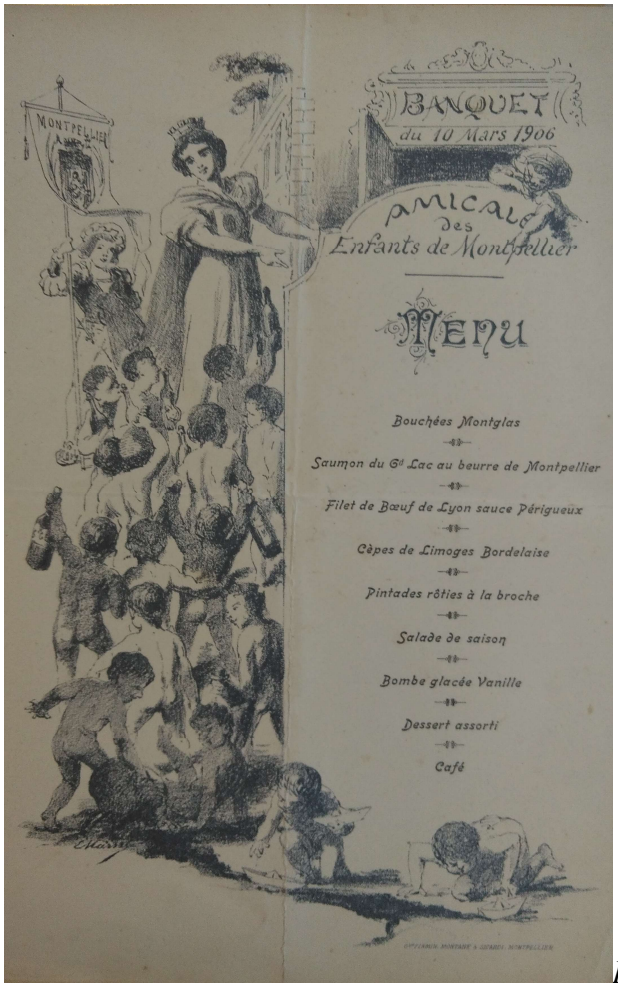


Figure 137: MARSAL Edouard, *Menu de Banquet donné par l'Amicale des Enfants de Montpellier*, 1906, Lithographie, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.



Figure 138: MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour* le *Menu de Banquet donné par l'Amicale des Enfants de Montpellier*, 1906, Lithographie, Fonds Marsal*,* 23 S, Archives Municipales de Montpellier.

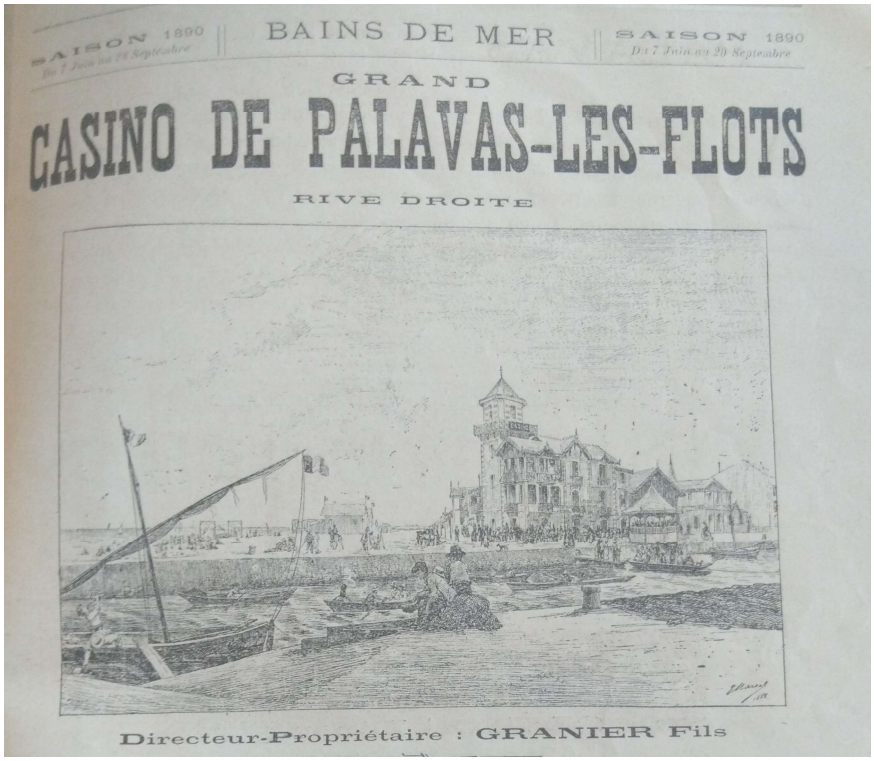


Figure 139: MARSAL Edouard, *Réclame pour Le Casino de Palavas*, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.

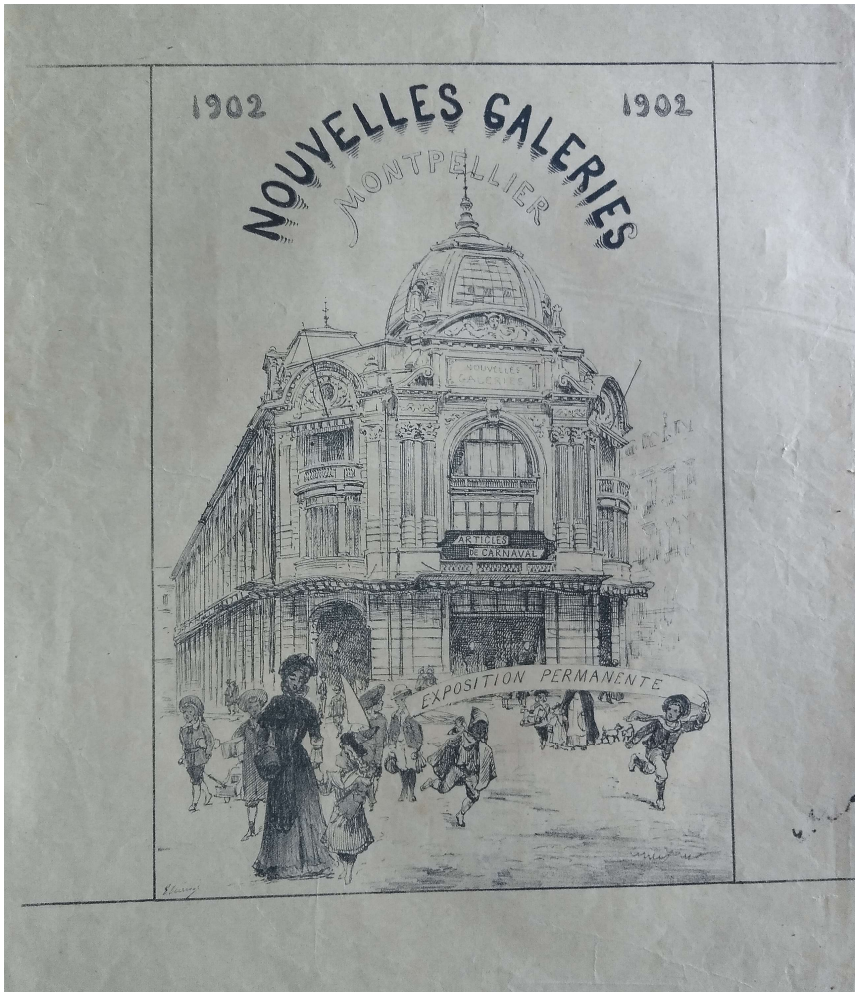


Figure 140 : MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour une affiche des Nouvelles Galeries de Montpellier*, n.d., Encre sur papier, 0.20x0.30, Collection particulière.

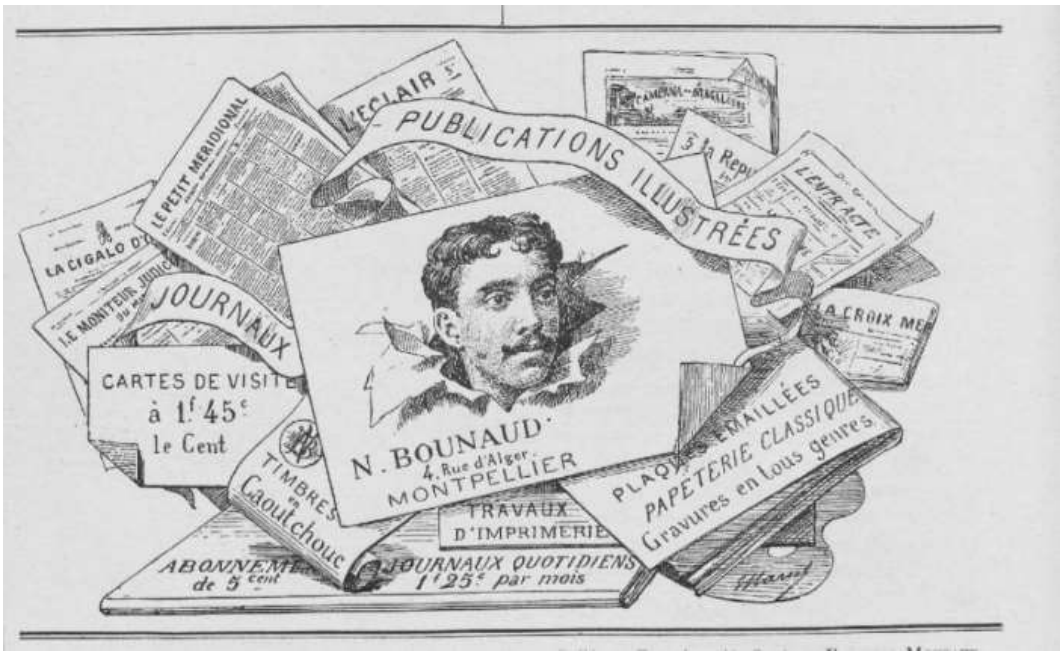


Figure 141 : MARSAL Edouard, *Réclame pour N. BOUNAUD*, dans : *La Campana de Magalouna*, 1er janvier 1893, p.3.



Figure 142 : *Affiche pour la promotion de* ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado, pouèmo eroui-coumique*, *op. cit.,* Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.

Figure 143 : MARSAL Edouard, *Carte postale figurant une affiche pour le tonique Byhrrh*.



Figure 144: Bulletin d'inscription pour La Campana de Magalouna.



Figure 145: Photographie reproduisant : DELACROIX Henri-Eugène, *Parfums du Soir*, Collection particulière.

Inscription : à mon cher ami E. Marsal/ H. E. Delacroix.



Figure 146: Photographie reproduisant : DELACROIX Henri-Eugène*, La Lutte pour la vie,* Collection particulière.

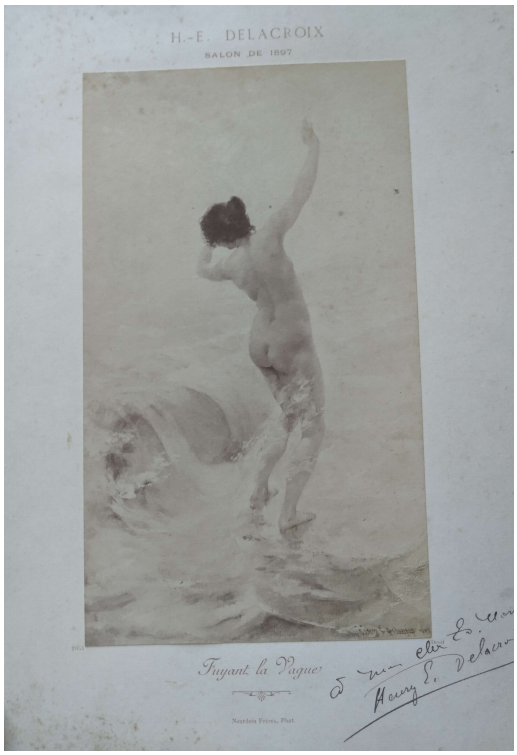


Figure 147: Photographie reproduisant : DELACROIX Henri-Eugène, *Fuyant la Vague*, Collection particulière.

Inscription : à mon cher E. Marsal/ Henry E. Delacroix.



Figure 148: Photographie reproduisant : DELACROIX Henri-Eugène, *Poésie Guerrière*, Collection particulière.

Inscription : Souvenir de l'auteur/ à son vieil ami [illis.]/ Henri. E. Delacroix.



Figure 149 : Photographie reproduisant *:* MAGROU Jean, *Maquette pour la statue en l'honneur de Rabelais*, Collection particulière.

Inscription : Au peintre Marsal/ le félibre et l'ami de Rabelais/ Hommage de l'auteur/ J. Magrou.



Figure 150 : MARSAL Edouard, *Carte postale figurant le dessin représentant la création du Félibrige*.



Figure 151 : MARSAL Edouard, *Carte postale figurant L'Apothéose de Mistral*, Collection particulière.



Figure 152 : MARSAL Edouard, *Carte postale figurant L'Apothéose d'Aubanel.*



Figure 153 : MARSAL Edouard*, Carte postale éditée pour les célébrations du Cinquantenaire de Mireille,* 1909.



Figure 154: MARSAL Edouard, *Timbre édité pour les célébrations du Cinquantenaire de la création du Félibrige*, 1904.

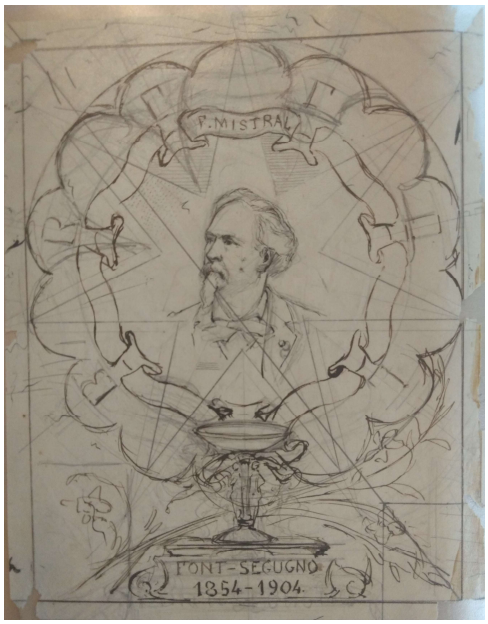


Figure 155: MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour : Timbre édité pour les célébrations du Cinquantenaire de la création du Félibrige*, 1904, Fonds Marsal, 23 S, Archives Municipales de Montpellier.



Figure 156: Papier à lettre pour G. Mestre, décoré d'une illustration de MARSAL Edouard, Collection particulière.

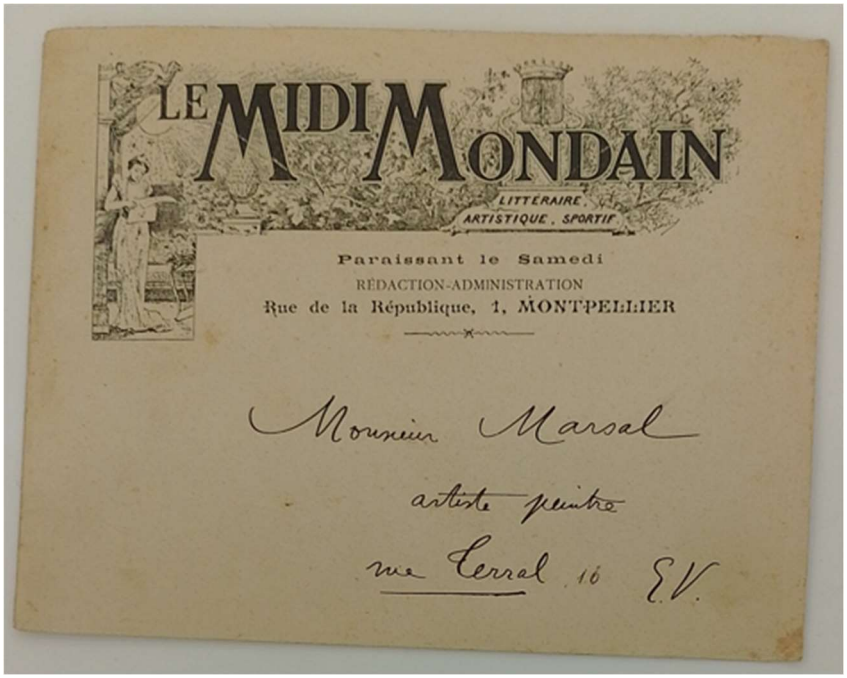


Figure 157 : Enveloppe décorée d'un dessin de MARSAL Edouard*,* Frontispice pour le journal *: Le Midi Mondain*, 316 J, Archives Départementales de l'Hérault.



Figure 158: MARSAL Edouard, Ex-Libris *à l'usage de l'auteur.*

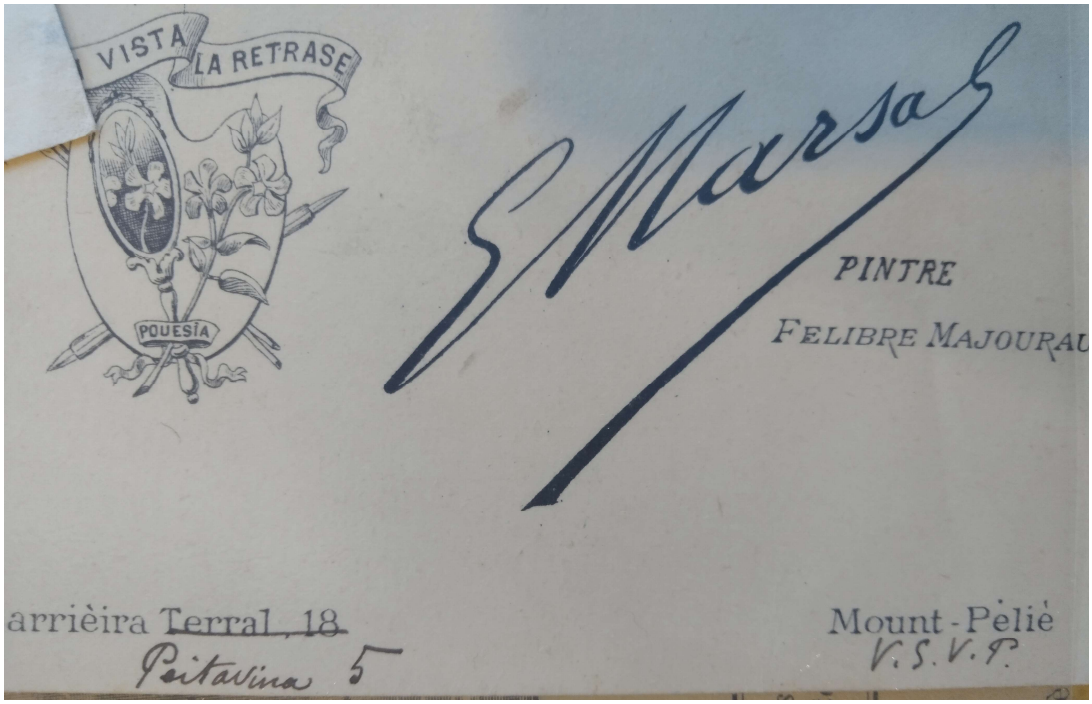


Figure 159: MARSAL Edouard, *Carte de visite à l'usage de l'auteur.*



Figure 160: MARSAL Edouard, *Marque de libraire, Blason réalisé pour la Maison Hamelin Frères.*

2. Les lieux d’exposition :

2.1. Le Salon parisien :

Figure 161 : MARSAL Edouard, *L'atelier d'un amateur*, 1889, Huile sur toile, 0.81 x 0.66, Crocker Art Museum, Sacramento.



Figure 162 : MARSAL Edouard, *Marguerite la grappilleuse*, 1878, Huile sur toile, Collection particulière.

2.2. Le Salon de Montpellier :

*Figure 163* : MARSAL Edouard, *Portrait d'Alfred Bruyas dans son cabinet de travail*, 1876, Huile sur toile, 0.62 x 0.49, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 164: MARSAL Edouard, *Satyre et Bacchante,* 1887, Huile sur toile, 0.55 x 0.40, Musée Paul Valéry, Sète.

Figure 165: PRADIER James, *Satyre et Bacchante*, 1834, 1.25 x 1.12 x 0.78, Musée du Louvre, Paris.

Figure 166 : CARPEAUX Jean-Baptiste, *La Bacchante aux Roses*, 1873, terre cuite, 0.60 x 0.37 x 0.37, Musée des Augustins, Toulouse.

Figure 167 : PICOU Henri, *La Perte de l'innocence*, 1885, Huile sur toile, Dahesh museum of art, New-York.

Figure 168 : CABANEL Alexandre, *Nymphe enlevée par un faune*, 1860, Huile sur toile, 2.43 x 1.42, Palais des Beaux-Arts, Lille.

Figure 169 : GERVEX Henri, *Satyre jouant avec une bacchante*, vers 1874, Huile sur toile, 1.59 x 1.93, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 170 : CABANEL Pierre, *Nymphe surprise par un satyre*, 1875, Huile sur toile, 1.45 x 2.10, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 171 : CABANEL Pierre, *L'Enfant Prodigue*, 1880, Huile sur toile, 1.60 x 1.21, Musée Paul Valéry, Sète.

2.3. Les autres expositions régionales :



Figure 172: FALIES Victor, Page de garde du journal *La Vie Montpelliéraine* dans le courant de l'année 1901

2.4. Le musée :



Figure 173: MARSAL Edouard, *Dona Marioun, bonne vieille femme du peuple*, 1870, Huile sur toile, 0.77 x 0.63, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 174: MARSAL Edouard, *Portrait de vieille femme, Portrait de Mme Marcourel, La Débassaire*, 1881, Huile sur toile, 0.82 x 0.66, Musée Fabre, Montpellier.


Figure 175 : MARSAL Edouard, *La Jeune fille au panier* (d'après Greuze), n.d., Huile sur toile, Collection particulière.

Figure 176: MARSAL Edouard, *La petite Nanette* (d'après Greuze), Huile sur toile, 0.33 x 0.40, Collection privée


Figure 177 : MARSAL Edouard, *Paysage* (d'après Julien Gagliardini), n.d., Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 178 : BRAS Eusèbe, *Photographie d'Edouard Marsal*, 245 J 451, Archives Départementales de l'Hérault.



Figure 179: MARSAL Edouard, *Le vieux puits près du Peyrou*, 1899, Huile sur toile, 0.41 x 0.61, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 180: MARSAL Edouard, *Portrait du Cardinal de Cabrières*, 1912, Huile sur toile, 2.40 x 1.49, Musée Fabre, Montpellier.

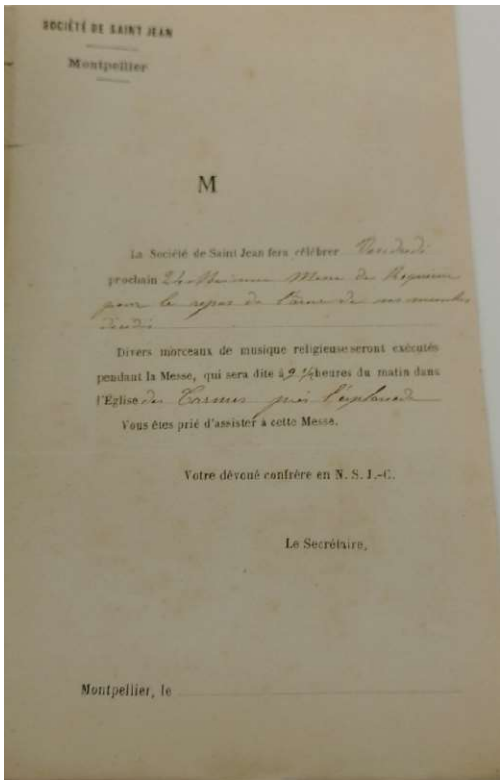
3. Les sociétés et engagements communautaires :

3.1. Les sociétés artistiques :

Figure 181: MARSAL Edouard, *Portrait d'Armand Sabatier*, 1911, Huile sur toile, 0.82x0.67, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.



Figure 182: MARSAL Edouard, *Portrait de Rodolphe Faulquier*, 1879, Huile sur toile, 0.65x0.49, Musée Fabre, Montpellier.



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN

Montpellier

M

La Société de Saint Jean fera célébrer Vendredi prochain 24 Novembre Messe de Requiem pour le repos de l'âme de nos membres décédés.

Divers morceaux de musique religieuse seront exécutés pendant la Messe, qui sera dite à 9 ¼ heures du matin dans l'Eglise St Roch

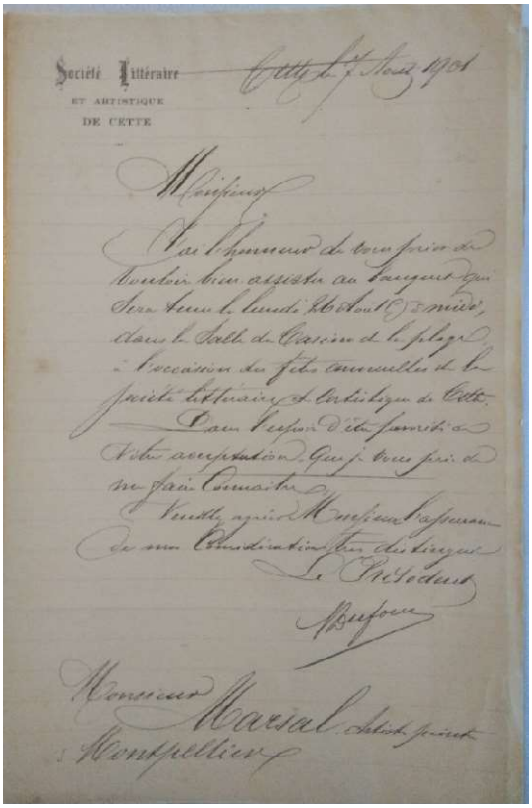
Vous êtes prié d'assister à cette Messe.

Votre dévoué confrère en N. S. J.-C.

Le Secrétaire,

Montpellier, le

Figure 183 : Bulletin d'invitation pour une messe donnée par la Société Saint-Jean, en l'honneur de ses membres, 23 S, Fonds Marsal, Archives Municipales de Montpellier.



Société Littéraire
ET ARTISTIQUE
DE CETTE

Cette le 1er Août 1901

Monsieur

J'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien assister au banquet qui sera donné le lundi 12 Août 3 heures, dans la Salle du Casino de la plage à l'occasion de la fête annuelle de la Société littéraire et artistique de Cette.

Dans l'espoir d'être favorisé de votre acceptation, Que je vous prie de me faire connaître

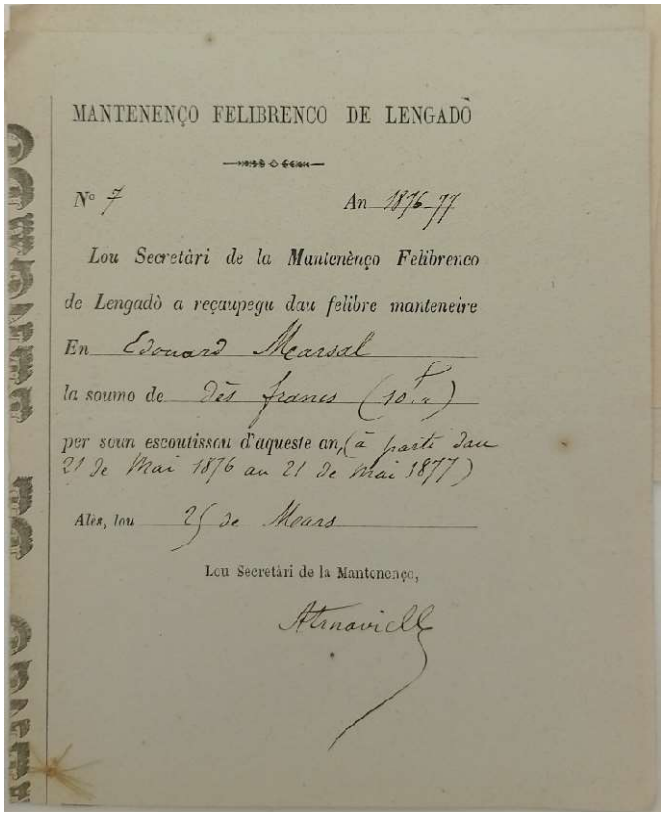
Veuillez agréer Monsieur l'assurance de ma considération la plus distinguée

Le Président

Monsieur Marsal Adjoint
Montpellier

Figure 184 : Bulletin d'invitation pour un banquet, donné par la Société Littéraire er Artistique de Sète, 23 S, Fonds Marsal, Archives Municipales de Montpellier.

3.2. Les sociétés régionalistes :



MANTENENÇO FELIBRENCO DE LENGADÒ

N° 7 An 1876-77

Lou Secretàri de la Mantenènço Felibrenco de Lengadò a reçaupegu dau felibre manteneire

En Edouard Marsal

la soumo de Dès francs (10 f.)

per soun escoutisson d'aqueste an, (à partir dau 21 de Mai 1876 au 21 de Mai 1877)

Alès, lou 25 de Mars

Lou Secretàri de la Mantenènço,

Figure 185: Bulletin de souscription à la Maintenance du Languedoc, 316 J, Fonds Marsal, Archives Départementales de l'Hérault.



Figure 186: MARSAL Edouard, *Le Noël du Parage*, dans : *La Campana de Magalouna*, 25 décembre 1891, p.1.



Figure 187 : MARSAL Edouard, *La Cigale*, 1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, Collection particulière.

*Figure 188* : MARSAL Edouard, *Mireille et Vincent,* n.d., Huile sur toile, 0.55 x 0.40, Collection privée.

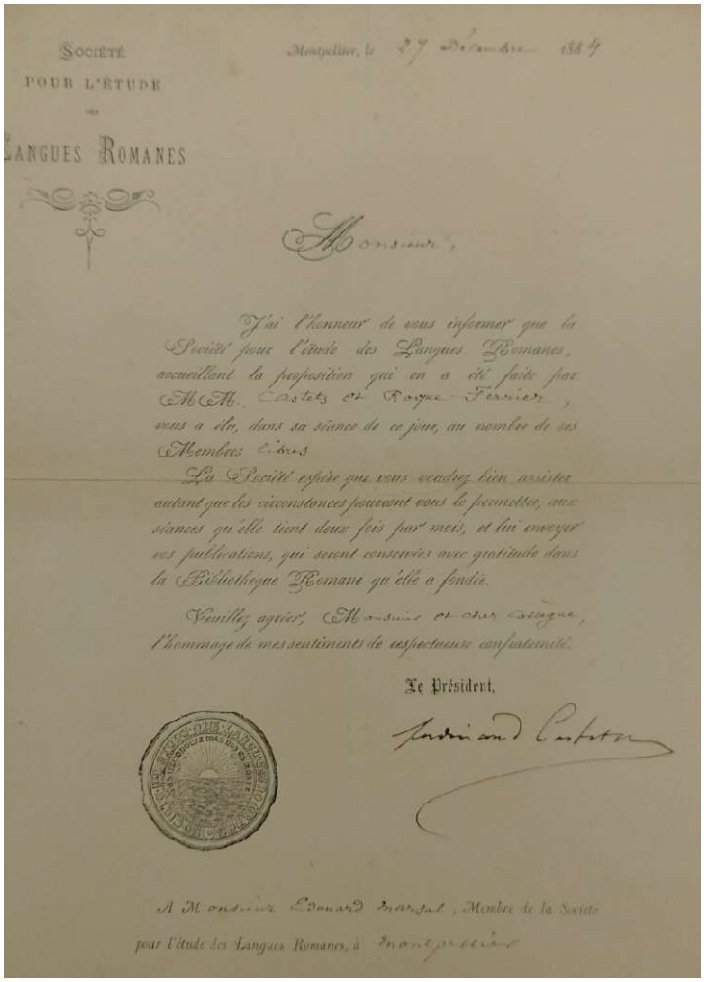
Figure 189: MARSAL Edouard, *L'Apothéose de Frédéric Mistral*, 1914, Huile sur toile, 0.90 x 0.66, Muséon Arlaten, Arles.

Figure 190 : MARSAL Edouard, *Portrait de Lucien Bonaparte-Wyse*, 1877, Dessin, Localisation actuelle inconnue.

Inscription : 27 Nouv. 1877/Mount-Pelié

Figure 191 : MARSAL Edouard, *Portrait d'Antonin Glaize*, 1884-1886, Dessin, Localisation actuelle inconnue.

Inscription : A la félibrejada de la Villa Louisa/ procha Mount-Pelè en 1884 ; A.G dins lou trin ainant/ à l'enterrament de Aubanel/ nioch dau 31 outobre 1886



SOCIÉTÉ
POUR L'ÉTUDE
DES
LANGUES ROMANES

Montpellier, le 27 Décembre 1884

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous informer que la Société pour l'étude des Langues Romanes, accueillant la proposition qui en a été faite par MM. Castets et Roque-Ferrier, vous a élu, dans sa séance de ce jour, au nombre de ses Membres libres.

La Société espère que vous voudrez bien assister autant que les circonstances pourront vous le permettre, aux séances qu'elle tient deux fois par mois, et lui envoyer vos publications, qui seront conservées avec gratitude dans la Bibliothèque Romane qu'elle a fondée.

Veuillez agréer, Monsieur et cher Collègue, l'hommage de mes sentiments de respectueuse confraternité.

Le Président,

Ferdinand Castets

A Monsieur Edouard Marsal, Membre de la Société pour l'étude des Langues Romanes, à Montpellier

Figure 192 : Lettre d'introduction à la Société pour l'étude des Langues Romanes, 316 J, Fonds Marsal, Archives Départementales de l'Hérault.

3.3. Comités d'organisation, syndicats d'initiative :

Figure 193: COUSTOU Jean, *Portrait de l'abbé Fabre*, 1765, Huile sur toile, Musée du Vieux Montpellier.



Figure 194: MARSAL Edouard, *La remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier par le Président Carnot en 1890*, 1891, Huile sur toile, 2.00 x 3.00, Université Montpellier I, Faculté de Médecine.


Figure 195: *Photographie représentant les membres du comité organisateur du Corso de clôture des Fêtes du Sixième Centenaire de l'Université de Montpellier*, 1890.

Marsal y apparaît dans la rangée du haut, quatrième personne en partant de la droite.

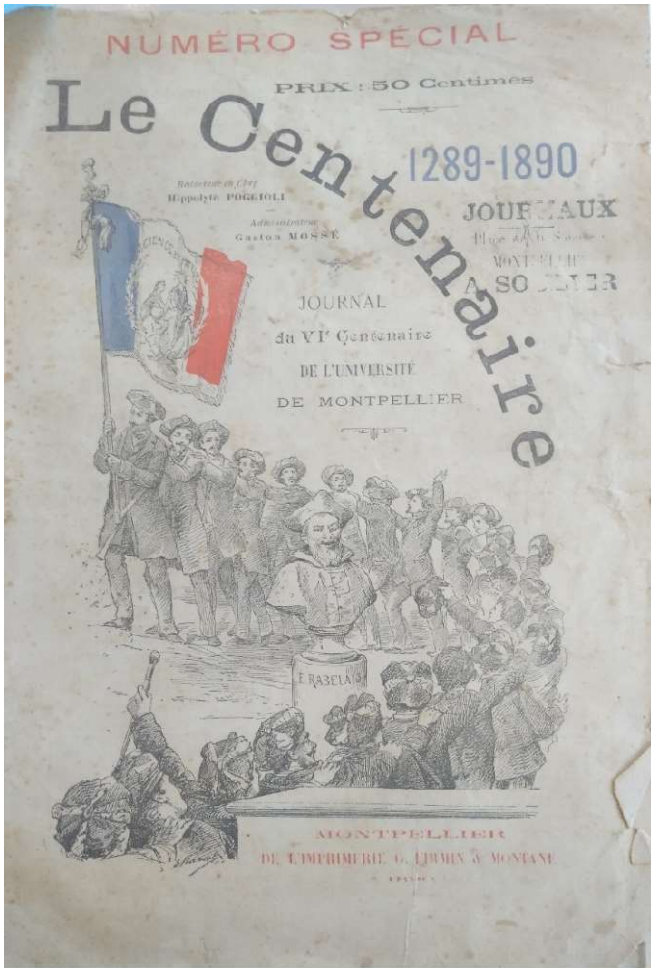


Figure 196 : MARSAL Edouard, *Page de garde pour* : *Journal des célébrations du VI*ème *Centanaire de l'Université de Montpellier*, 1890.



Figure 197: MARSAL Edouard, Dessin préparatoire pour le programme des fêtes du carnaval de Montpellier de 1900.



Figure 198 : MARSAL Edouard, *Gargantua I*, dans *Lou jujamen dau caramentran Gargantua Ie au Clapàs*, 1897.

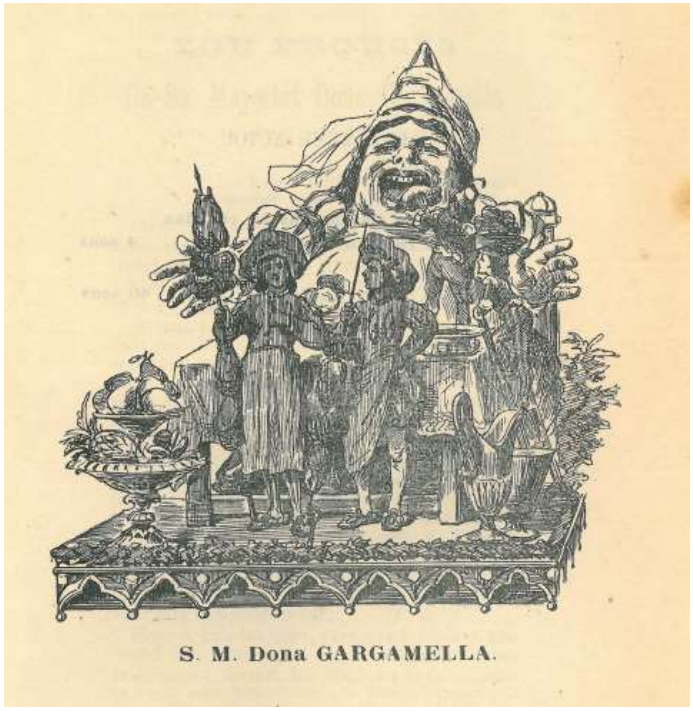


Figure 199 : MARSAL Edouard, *S.M. Dona Gargamella*, dans *Lou proucès de Gargamella Rèina dau Carnaval Clapassiè de 1898*, 1898.



Figure 200: MARSAL Edouard, *Sa Majestat Grand-Gousiè*, dans *La Campana de Magalouna*, 1899.



Figure 201 : MARSAL Edouard, *Pantagruel*, dans *La Campana de Magalouna*, 1900.



Figure 203 : MARSAL Edouard, *Messer Gaster*, dans *La Campana de Magalouna*, 1901.



Figure 202 : MARSAL Edouard, *Panurge*, dans *La Campana de Magalouna*, 1902.



Figure 204 : MARSAL Edouard, *Illustration pour le menu du Banquet de l'Amicale des Enfants de Montpellier*, Lithographie, 1906.

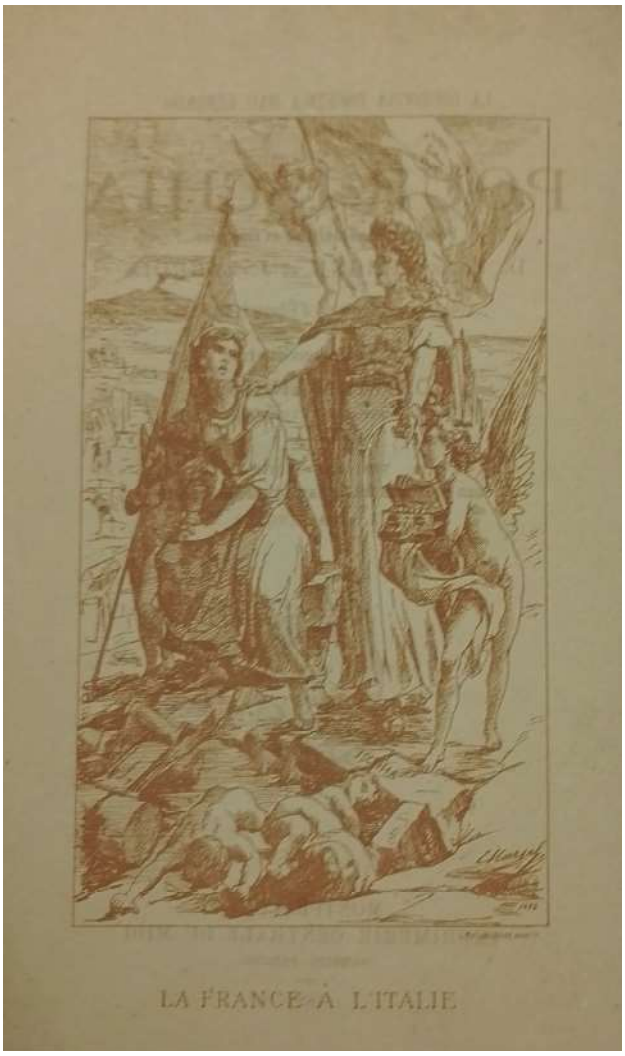


Figure 205 : MARSAL Edouard*, La France à l'Italie,* illustration pour *:* Vergne Louis, *Pour Ischia : poésies languedociennes et françaises*, *op. cit*., h.t.

III. La pastorale de la vie montpelliéraine :

1. Le quotidien du montpelliérain par excellence :

1.1. La famille :



Figure 206: MARSAL Edouard*, Portrait de Jean Marsal (père de l'artiste),* 1869, Huile sur toile, 0.57x0.47, s.d.m.d., Collection privée.



Figure 207: MARSAL Edouard, *Portrait de Catherine Marsal*, 1871, Huile sur toile, 0.65x0.48, Collection privée.



Figure 208: MARSAL Edouard, Portrait de Catherine Marsal, 1868, Graphite sur papier, Collection privée.

Incription : CR—EM/1868

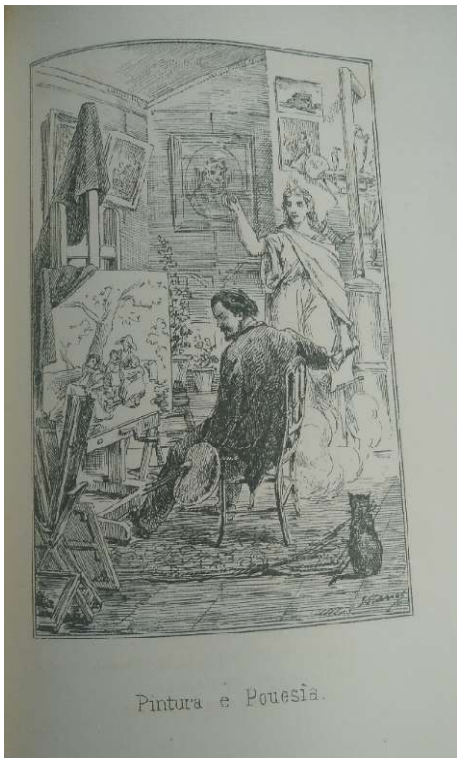


Figure 209 : MARSAL Edouard, *Pintura e Pouesìa*, illustration pour : *CASTELNAU Jean-Henri, Ma Diniéirola*, *op. cit.,* h.t.


Figure 210 : MARSAL Edouard, *La Cigale*, 1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, Collection particulière.

Figure 211: MARSAL Edouard, *Intérieur*, 1879, Huile sur toile, 0.60x0.45, Collection particulière.



Figure 212: MARSAL Edouard, *La Prière pendant l'orage*, 1868, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 213: LA TOUR Georges (de), *Saint Joseph charpentier*, 1642-1644, Huile sur toile, 1.37x1.18, Musée du Louvre, Paris.

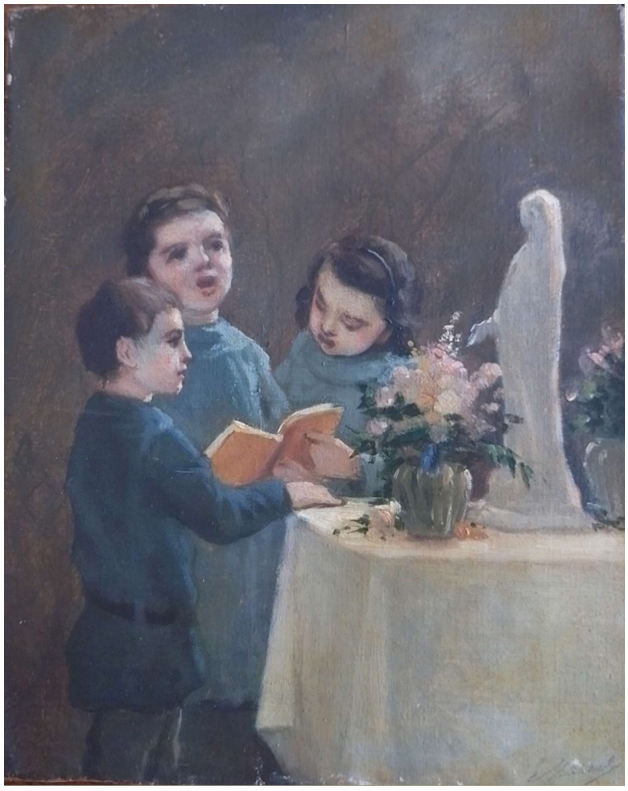


Figure 214: MARSAL Edouard, *Portrait présumé des petits enfants de l'artiste (Reine, André et Albert)*, v.1915, Huile sur toile, 0.27x0.25, Collection particulière.



Figure 215 : MARSAL Edouard, *Las Estrenas*, reproduction de l'œuvre pour : *La Campana de Magalouna*, *Lou Souc de Nadau*, 25 décembre 1893, p.1.



Figure 216: MARSAL Edouard*, Carte de visite à l'usage de l'auteur* (détail).

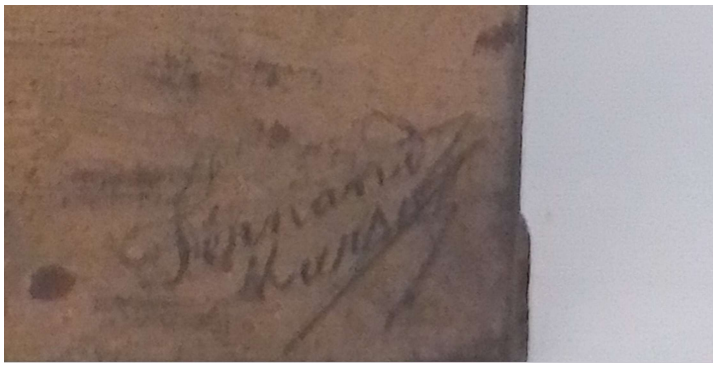


Figure 217 : MARSAL Fernand, *Scène batelière* (détail), n.d., Huile sur toile marouflée sur carton, 0.20x0.11, Collection particulière.

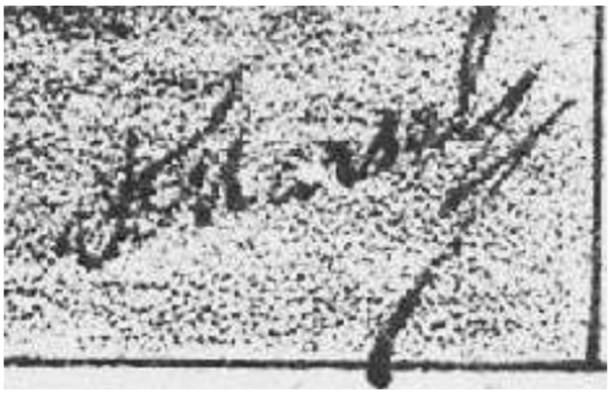


Figure 218 : MARSAL Fernand*, Les Saintes Maries de Camargue* (détail)*,* illustration pour : *La Campana de Magalouna, Lou Souc de Nadau, 25 décembre 1892, p.9.*

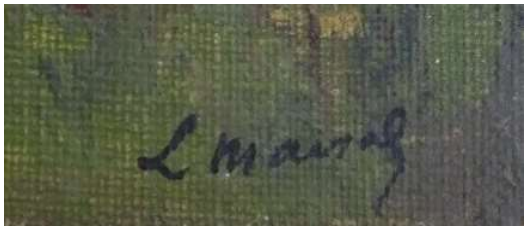


Figure 219 : MARSAL Louis, *Le Rocher de Fabrègues (Hérault)* (détail), n.d., Huile sur toile marouflée sur carton, 0.11x0.16, Fonds Marsal, 13 S, Archives municipales de Montpellier.



Figure 220 : MARSAL Louis*, Portrait d'Edouard Marsal* (détail)*,* illustration pour : *La Vie Montpelliéraine*, 24 avril 1926, p.1.

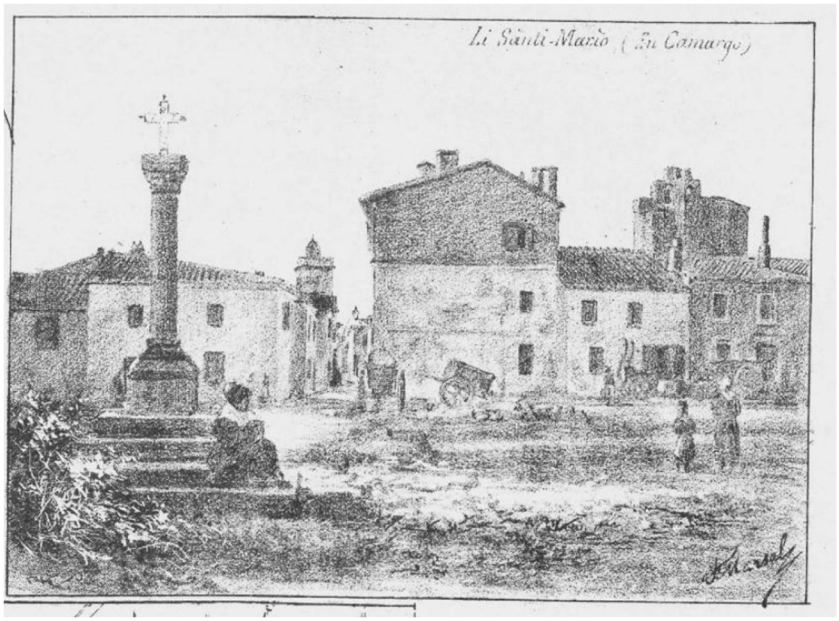


Figure 221 : MARSAL Fernand*, Les Saintes Maries de Camargue,* illustration pour : *La Campana de Magalouna, Lou Souc de Nadau, 25 décembre 1892, p.9.*

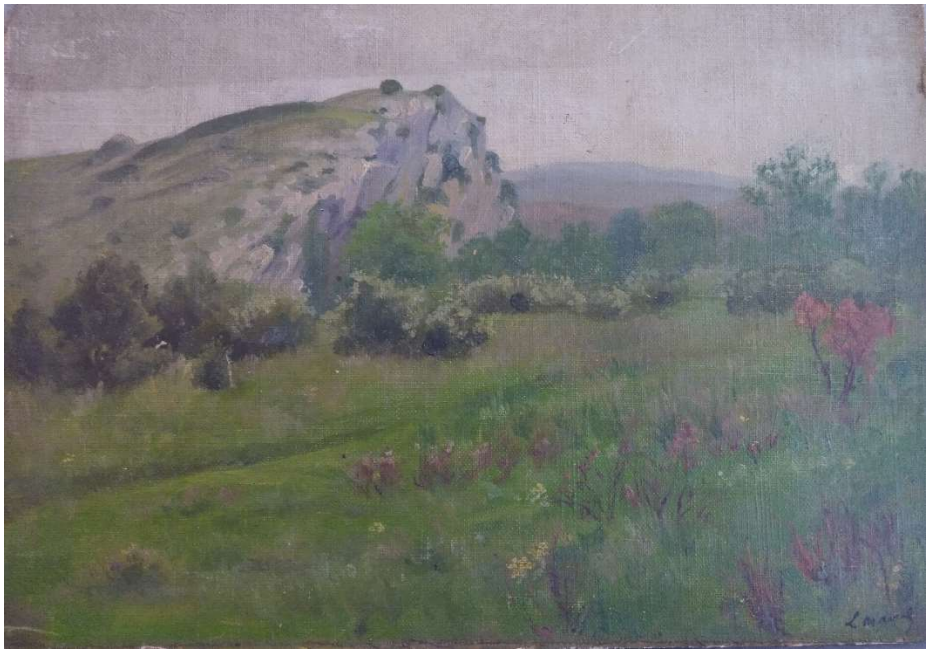


Figure 222 : MARSAL Louis, *Le Rocher de Fabrègues (Hérault)*, n.d., Huile sur toile marouflée sur carton, 0.11x0.16, Fonds Marsal, 13 S, Archives municipales de Montpellier.



Figure 223 : MARSAL Louis, *LE L (crue), près du Roc de Substantion, Castelnau*, n.d., Huile sur toile marouflée sur carton, 0.11x0.16, Fonds Marsal, 13 S, Archives municipales de Montpellier.



Figure 224 : MARSAL Louis*, Portrait d'Edouard Marsal, illustration* pour : *La Vie Montpelliéraine*, 24 avril 1926, p.1.



Figure 225 : MARSAL Edouard, *Autoportrait*, 1917, Lithographie, Localisation inconnue.

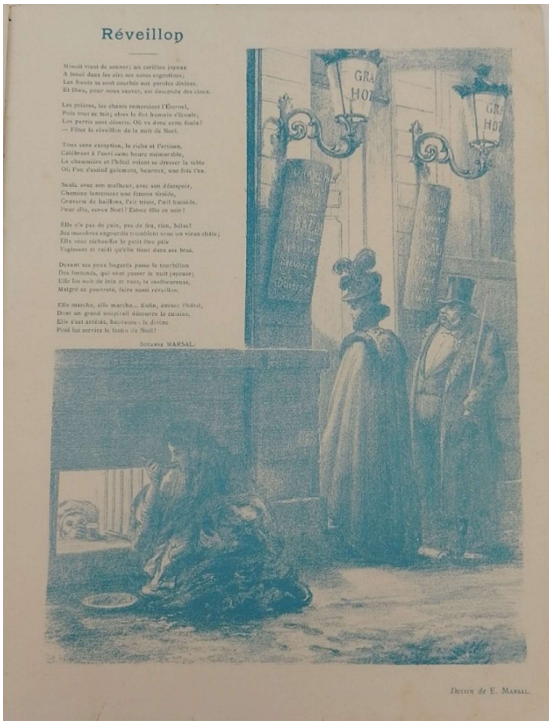


Figure 226 : MARSAL Edouard, *Réveillon*, illustration pour *L'Hérault Noël,* décembre 1898, p.19.



Figure 227 : MARSAL Edouard, *illustration* pour la partition de : MARSAL Suzanne, *J'aime à rêver*, 1913.



Figure 228 : MARSAL Edouard, *Aumônier secourant un soldat*, 1915, 0.30x0.25, Fusain et craie blanche sur papier, Collection particulière.

1.2. La poésie du langage, et la mélodie du peuple :



Figure 229 : MARSAL Edouard, *Las Cagarauletas*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.

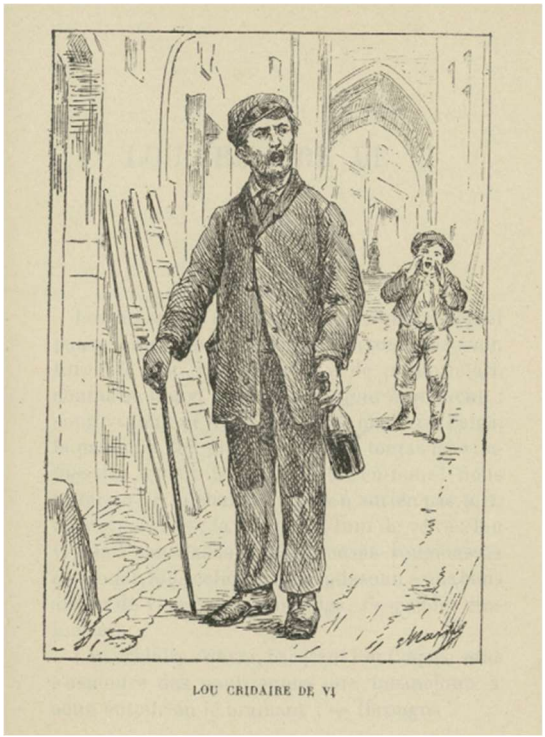


Figure 230 : MARSAL Edouard, *Lou Cridaire de vi*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.



Figure 231 : MARSAL Edouard, *L'Estudiant*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.



Figure 232 : MARSAL Edouard, *Las Grisetas*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.

1.3. L'habitat, de l'atelier à la cuisine :



Figure 233 : ESTEVE Paul*, L'atelier de Marsal,* 1881, Huile sur toile, 0.90 x 0.70, Musée du Fougau, Montpellier.

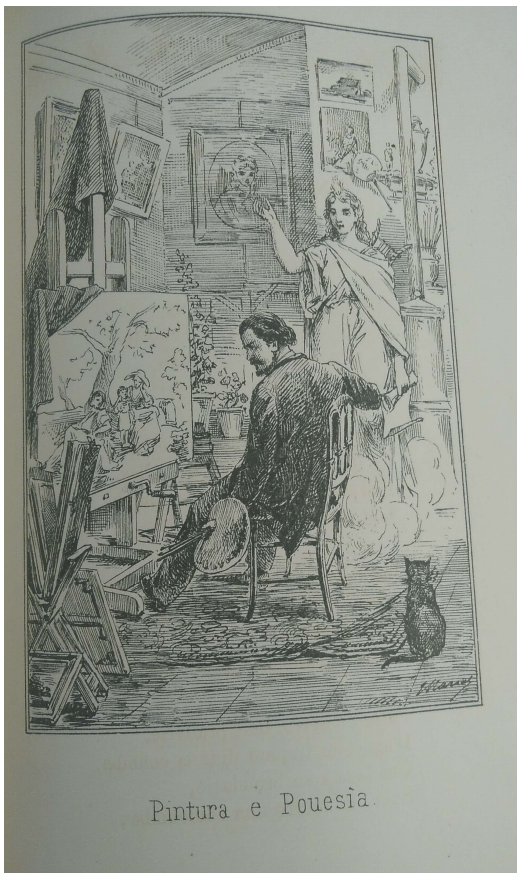


Figure 234 : MARSAL Edouard, *Pintura e Pouesìa*, illustration pour : *CASTELNAU Jean-Henri, Ma Diniéirola*, *op. cit.,* h.t.



Figure 235 : Photographie de Edouard Marsal à son bureau, n.d.



Figure 236: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.99.

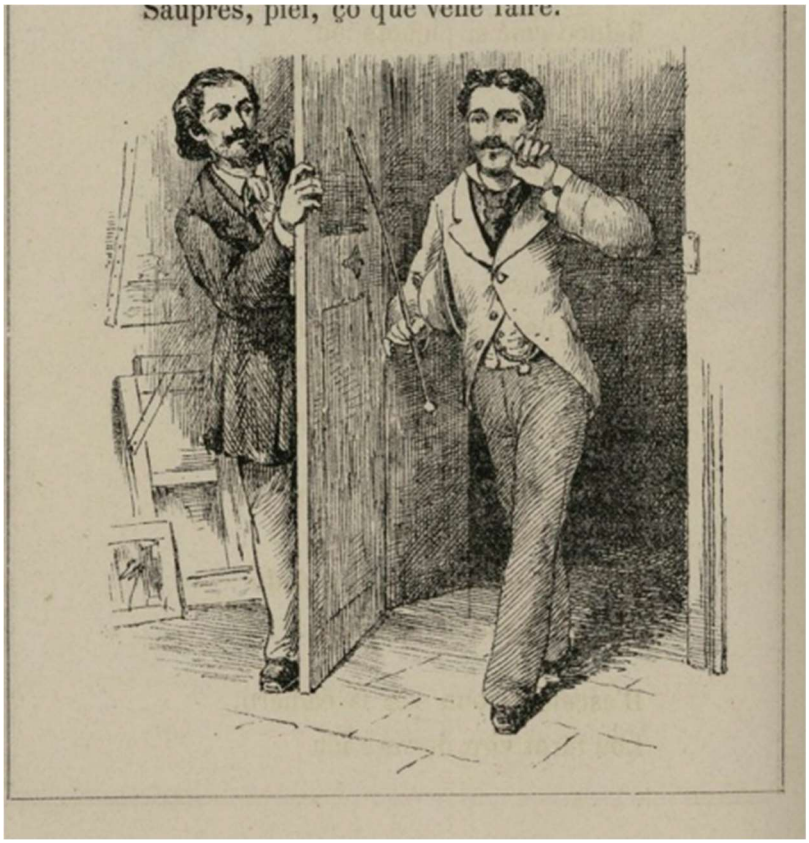


Figure 237: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Jarjaiado*, *op. cit.*, *p.100.*

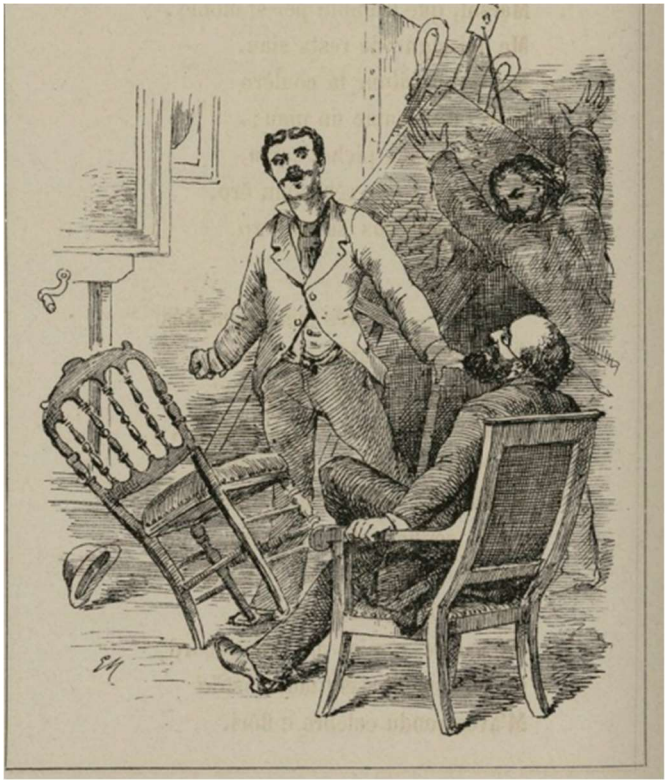


Figure 238: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis*, La Jarjaiado*, *op. cit.*, *p.102.*



Figure 239: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado, op. cit*., p.116.



Figure 240 : MARSAL Edouard*, La Cigale*, 1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, Collection particulière.



Figure 241 : MARSAL Edouard, *La Marseillaise*, 1881, Huile sur toile, Collection particulière.

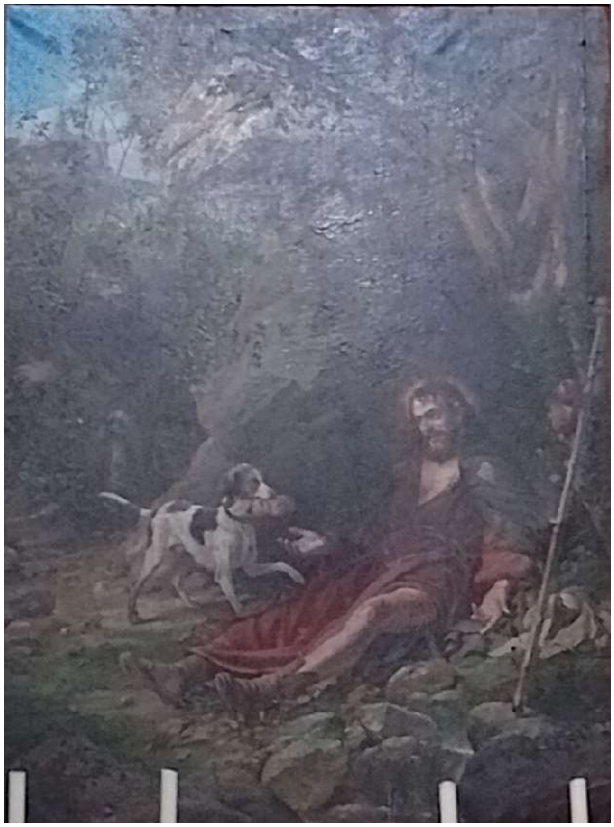


Figure 242: MARSAL Edouard, *Saint Roch dans la forêt*, 1885, Huile sur toile, 3.0x2.3, Eglise Notre-Dame-des-Tables, Montpellier.

Figure 243 : MARSAL Edouard, *Le port de Palavas*, 1889, 0.50x1.00, Huile sur toile, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 244: MARSAL Edouard, *La descente du Peyrou un jour de Carnaval*, 1890, Huile sur toile, 1.00x1.73., Musée Fabre, Montpellier.



Figure 245: MARSAL Edouard, *Le vieux puits près du Peyrou*, 1899, Huile sur toile, 0.41x0.61, Musée Fabre, Montpellier.

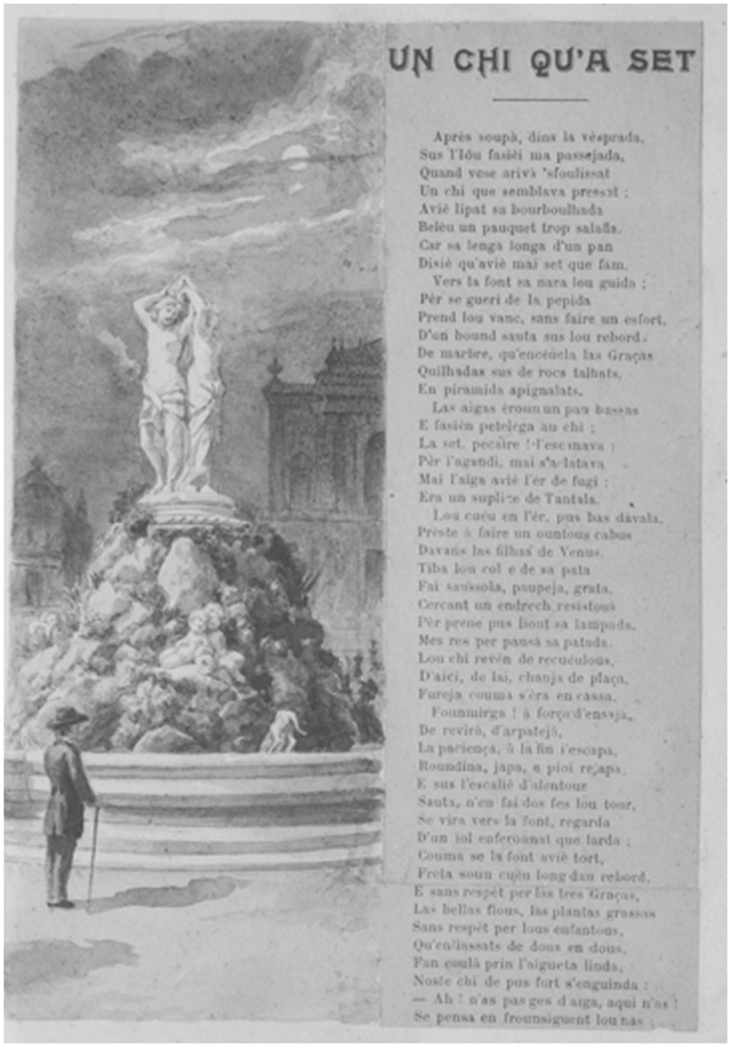


Figure 246: MARSAL Edouard, *Le retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier, acclamés par une foule de montpelliérains*, 1912, Huile sur toile, 2.20x3.00, Hôtel Ginestou, Montpellier.

Figure 247 : MARSAL Edouard, *Portrait de Paul Delmas,* 1928, Huile sur toile, Localisation inconnue.



Figure 248 : MARSAL Edouard, *Portrait d'Homme*, 1907, Huile sur toile, Collection particulière.



UN CHI QU'A SET

Après soupà, dins la vèsprada,
Sus l'Iôu fasièi ma passejada,
Quand vese arivà 'sfoulissat
Un chi que semblava pressat ;
Avié lipat sa bourboulhada
Belèu un pauquet trop salada.
Car sa lenga longa d'un pan
Disié qu'avié mai set que fam.
Vers la font sa nara lou guida ;
Pèr se gueri de la pepida
Prend lou vanc, sans faire un esfort,
D'un bound sauta sus lou rebord
De marbre, qu'encèrcla las Graças
Quilhadas sus de rocs talhats,
En piramida apignalats.
Las aigas èroun un pau bassas
E fasièn petelèga au chi ;
La set, pecaire ! l'escrimava ;
Pèr l'agandi, mai s'a-latava
Mai l'aiga avié l'èr de fugi ;
Era un suplice de Tantala.
Lou cuèu en l'èr, pus bas davala,
Prèste à faire un ountous cabus
Davans las filhas de Venus.
Tiba lou col e de sa pata
Fai saussola, poupeja, grata,
Cercant un endrech resistous
Pèr prene pus liout sa lampada.
Mès res per pansà sa patada.
Lou chi revèn de recuèulous,
D'aici, de lai, chanja de plaça,
Fureja coumo s'èra en cassa.
Foummirga ! à forçà d'ensajà,
De revirà, d'arpatejà,
La paciença, à la fin l'escapa,
Roundina, japa, e pioi recapa.
E sus l'escalié d'alentour
Sauta, n'en fai dos fes lou tour,
Se vira vers la font, regarda
D'un iol enferoànst que larda ;
Couma se la font avié tort,
Frèta soun cuèu long dau rebord,
E sans respèt per las très Graças,
Las bellas flous, las plantas grassas
Sans respèt per lous enfantous,
Qu'enlassats de dous en dous,
Pan coulà prin l'aigueta linda,
Noste chi de pus fort s'enguinda :
— Ah ! n'as pas ges d'aiga, aqui n'as !
Se pensa en frounsiguent lou nas ;

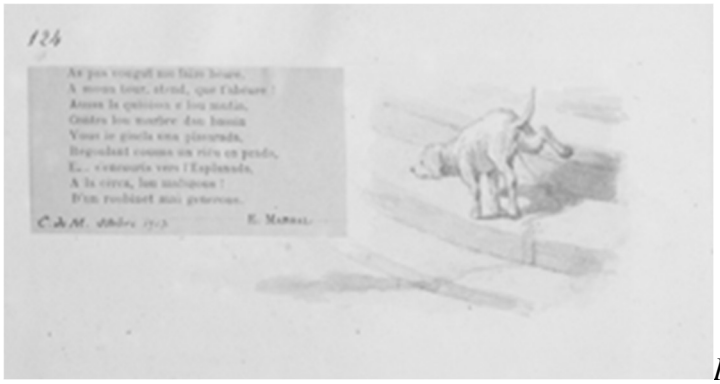


Figure 249 : MARSAL Edouard, Collage illustré du poème *Un chi qu'a set*, dans le recueil *Ressouns de moun Clouquié*, p.123, 124.

Figure 250: MARSAL Edouard, *Nature morte aux cigares*, 1866, Huile sur toile, 0.32x 0.10, Bowes Castle Museum, Durham, Angleterre.


Figure 251 : MARSAL Edouard, *Amphore et arrosoir*, 1922, 0.25x0.15, Huile sur toile, Collection particulière.


Figure 252 : MARSAL Edouard, *Jarre et arrosoir*, 1922, 0.15x0.25, Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 253 : MARSAL Edouard, *Le repas gras, le repas maigre,* 1873, Huile sur panneaux de bois, 0.20x0.55 (par panneau), Collection particulière.

Figure 254 : CHARDIN Jean-Siméon, *Menu de maigre et ustensiles de cuisine*, 1731, 0.33 x 0.41, Musée du Louvre, Paris.

Figure 255 : CHARDIN Jean-Siméon, *Menu de gras et ustensiles de cuisine*, 1731, 0.33 x 0.41, Musée du Louvre, Paris.

Figure 256 : HEEM (de) Cornelis, *Nature morte de fruits et de fruits de mer,* 1659, Huile sur bois, 0.46 x 0.64, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 257 : STEEN Jan, *Comme les vieux chantent, les enfants piaillent*, v.1662, Huile sur toile, 0.94 x 0.81, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 258 : MARSAL Edouard, *Pour la Soupe au fromage*, 1873, Pastel sur papier, Collection particulière.

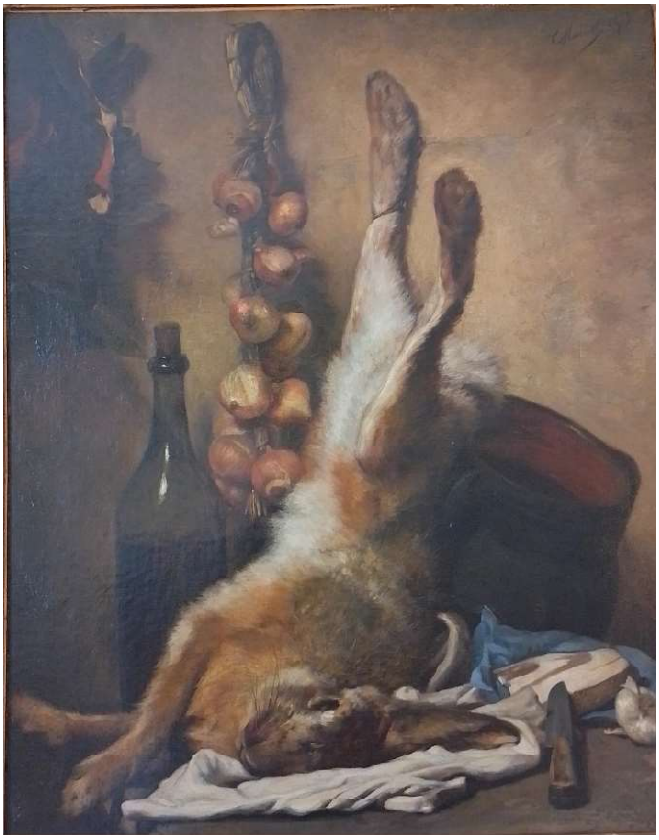


Figure 259 : MARSAL Edouard, *Un Lièvre,* 1873, Huile sur toile, 0.80x0.70, Collection particulière.

Figure 260 : CHARDIN Jean Siméon, *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, v. 1730, Huile sur toile, 0.99 x 0.77, Musée du Louvre, Paris.

Figure 261 : MANET Edouard, *Le Lapin*, 1866, Huile sur toile, 0.62 x0.48, Musée Agladon, Avignon.

Figure 262 : CHARDIN Jean Siméon, *Nature morte à la raie et au chat*, v.1728, Huile sur toile,0.80 x0.63, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Figure 263 : MARSAL Edouard, illustration pour la partition de : SOULET Joseph, *Lou Cassoulet*, 1892.

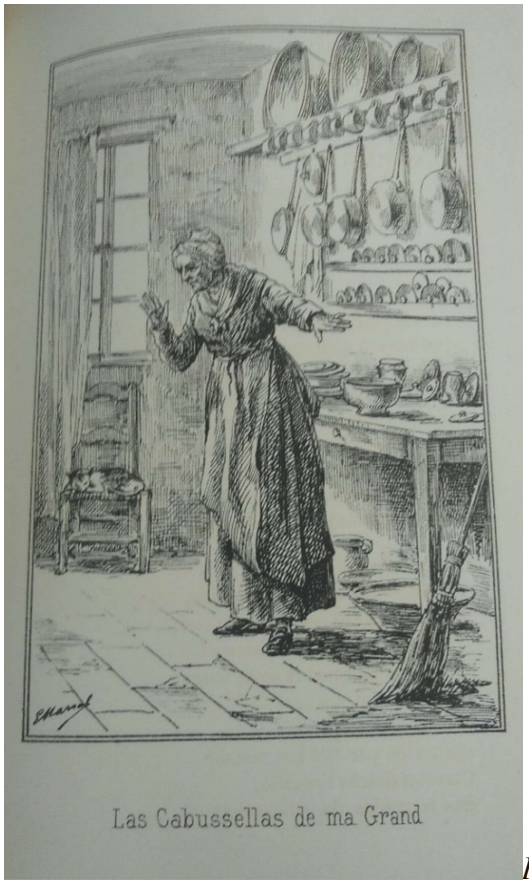


Figure 264 : MARSAL Edouard, *Las Cabussellas de ma Grand*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri*, Ma Diniéirola*, *op. cit.,* h.t.



Figure 265 : MARSAL Edouard, *Las Estrenas*, reproduction de l'œuvre pour : *Lou Souc de Nadau*, 25 décembre 1893, p.1.

2. Le roman méridional :

2.1. Le type montpelliérain, le personnage dans son milieu :



Figure 266 : MARSAL Edouard, *La Marchanda de betaravas*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.



Figure 267 : MARSAL Edouard, *Lou Bounbounaire*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.

Figure 268 : MARSAL Edouard, *Madama Cissé*, n.d., Huile sur toile, 0.27x0.33, Collection particulière.



Figure 269 : MARSAL Edouard, *Madama Cissé*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.



Figure 270 : MARSAL Edouard, *Dona Marioun, Bonne vieille femme du peuple,* 1871, 0.78 x0.62, Huile sur toile, Musée Fabre, Montpellier.

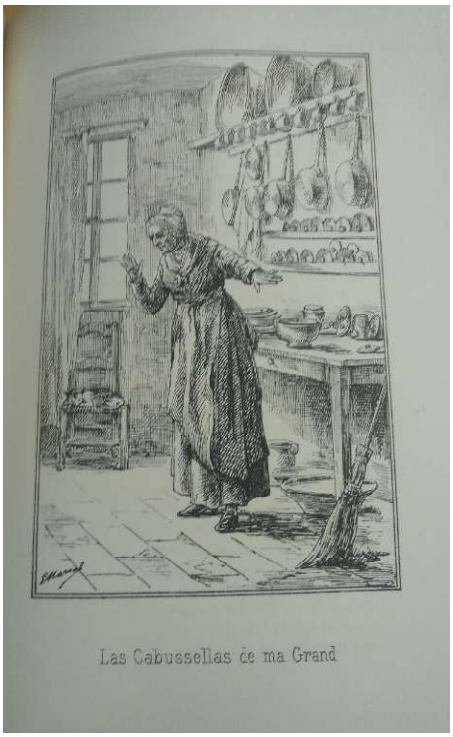


Figure 271 : MARSAL Edouard, *Las Cabussellas de ma Grand*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit*., h.t.



Figure 272 : MARSAL Edouard, *Las Aurelhetas*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.



Figure 273 : MARSAL Edouard, illustration n°5 pour : ROUMIEUX Louis, *Li Coquilho d'un Roumiéu*, *op. cit*., h.t.



Figure 274: MARSAL Edouard, *Portrait de vieille femme, Portrait de Mme Marcourel, La Débassaire*, 1881, Huile sur toile, 0.82x0.66, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 275 : RIBERA Jusepe, *Sainte Marie l'égyptienne*, 1641, Huile sur toile, 1.32 x 1.64, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 276 : GERICAULT Théodore, *La Monomane de l'envie*, 1819-1822, Huile sur toile, 72.1 x 58.5, Musée des Beaux-Arts, Lyon.



Figure 277 : MARSAL Edouard, *Besiès*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.



Figure 278 : MARSAL Edouard, *Varin*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.

Figure 279 : MANET Edouard, *Le Buveur d'absinthe*, 1859, Huile sur toile, 1.80x1.05, Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

Figure 280 : MANET Edouard, *La Prune*, 1877, Huile sur toile, 0.74x0.50, National Gallery of art, Washington.

Figure 281 : DUJARDIN Karel, *Deux muletiers à l'auberge*, 1658, Huile sur bois, 0.34x0.40, Musée Fabre, Montpellier.

2.2. L'épopée félibre :



Figure 282: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.68.

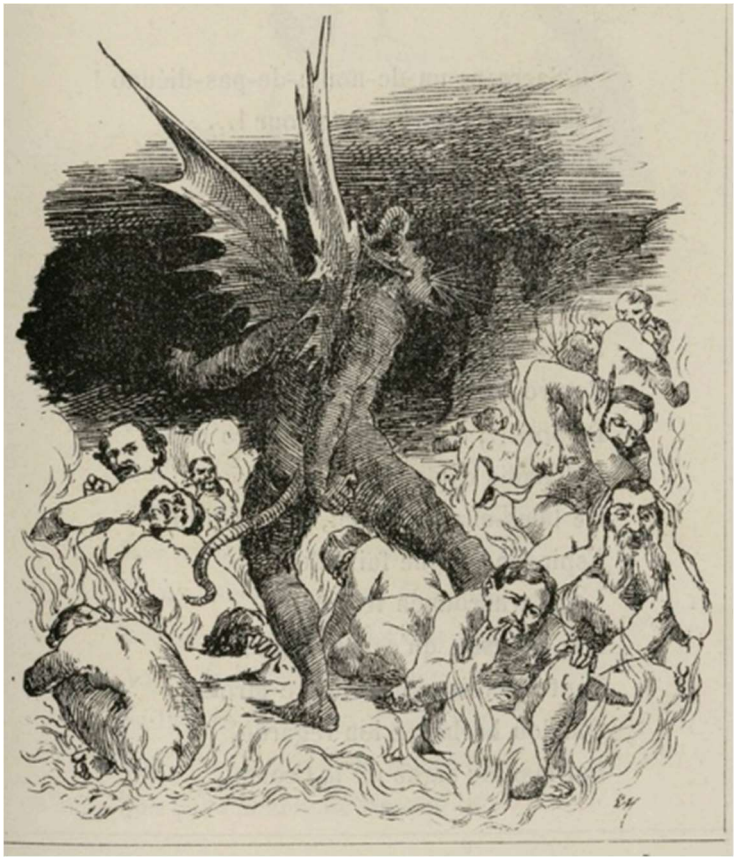


Figure 283: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.,* p.69.

Figure 284 : DORE Gustave, Illustration 42 pour : ALIGHIERI Dante *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave Doré*, Hachette, Paris, 1868, h.t.

Figure 285 : DORE Gustave, Illustration 28 pour : ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave Doré*, *op. cit.*, h.t.



Figure 286: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.7

Figure 287 : DORE Gustave, Illustration 36 (détail) pour : ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave Doré*, *op. cit.,* h.t.

Figure 288: DORE Gustave, Illustration 41 pour : ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave* Doré, *op. cit.,* h.t.

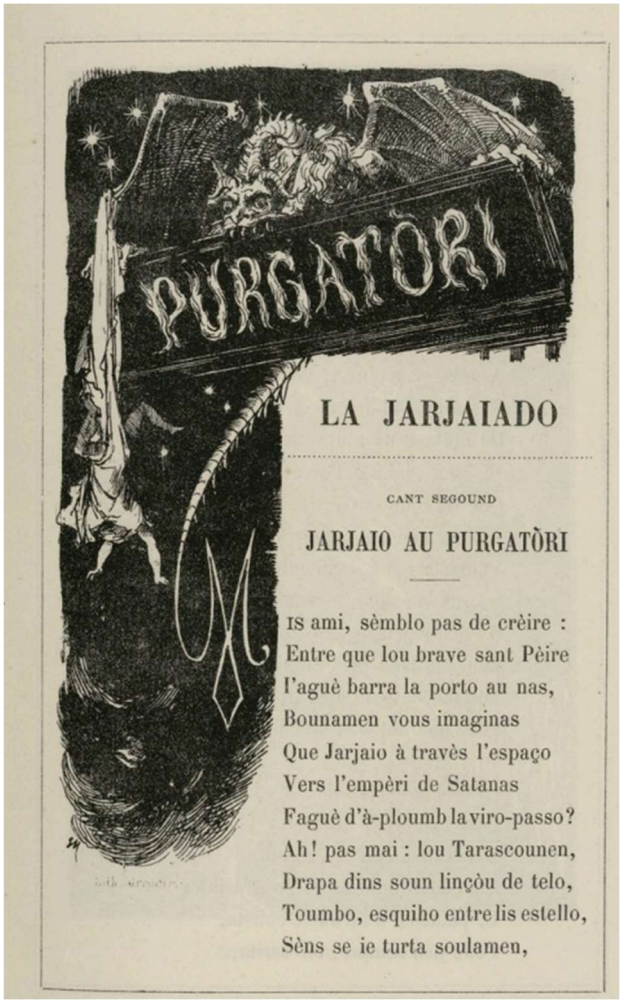


Figure 289: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit.*, p.30.

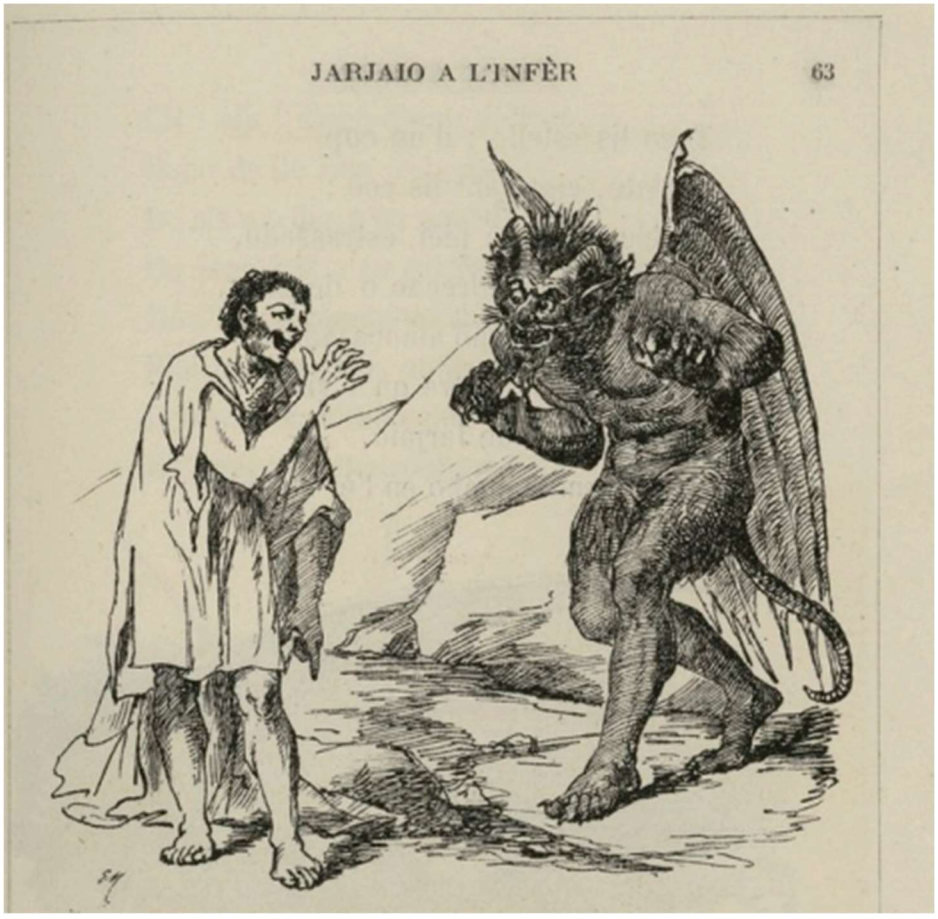


Figure 290: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.63.

Figure 291 : DORE Gustave, Illustration 73 pour : ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, *Avec les dessins de Gustave Doré*, *op. cit.,* h.t.

Figure 292 : DELACROIX Eugène, Illustration 1 pour : GOETHE (von) Johann, *Faust*, C. Motte, Paris, 1828, h.t.

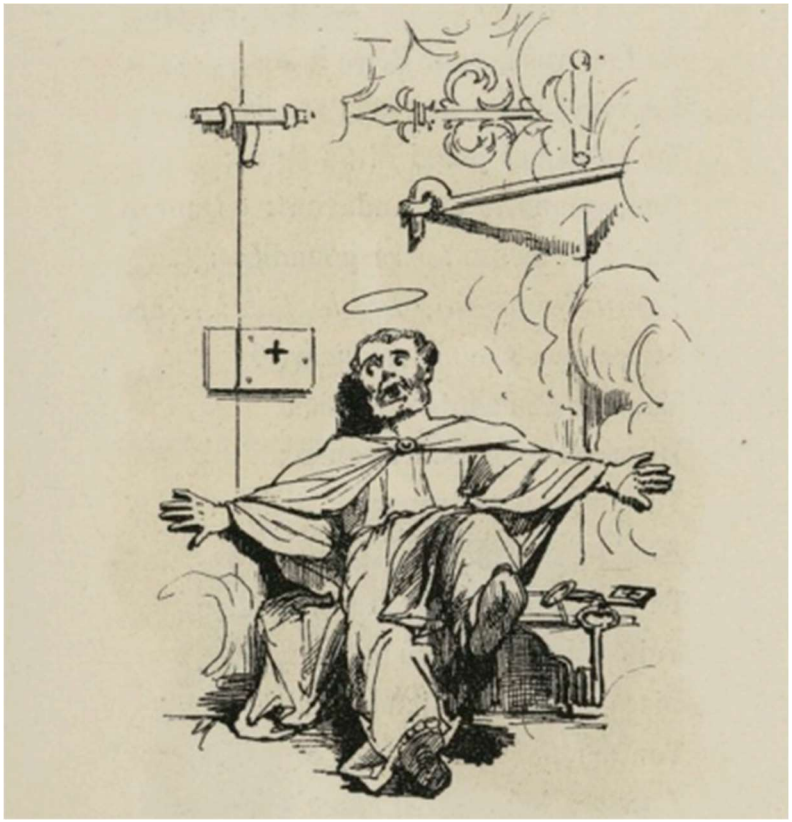


Figure 293: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.5.

Figure 294 : DORE Gustave, Illustration 31 pour : ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie, Avec les dessins de Gustave Doré*, *op. cit.,* h.t.



Figure 295: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.109.

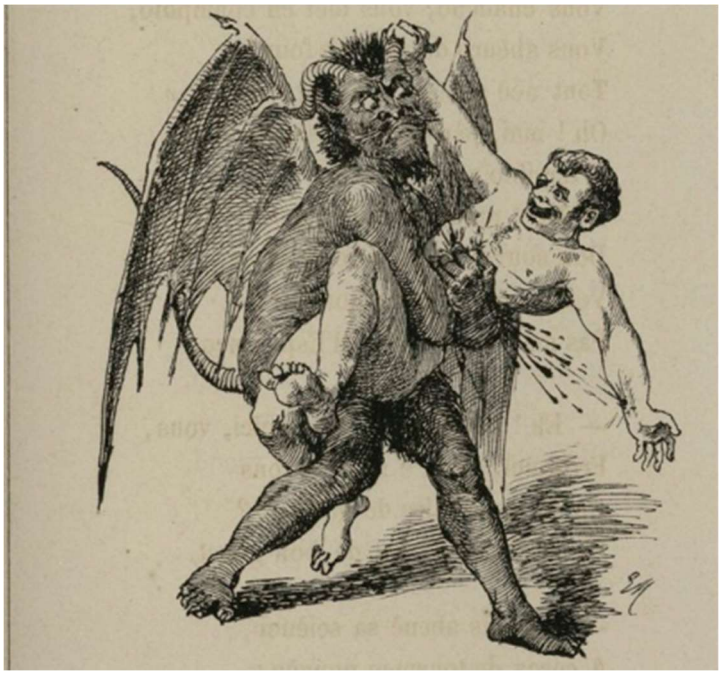


Figure 296: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.107.

Figure 297 : GOYA (de) Francisco, *Porque escondertos ?,* Illustration 30 pour : *Los Caprichos*, p.30.

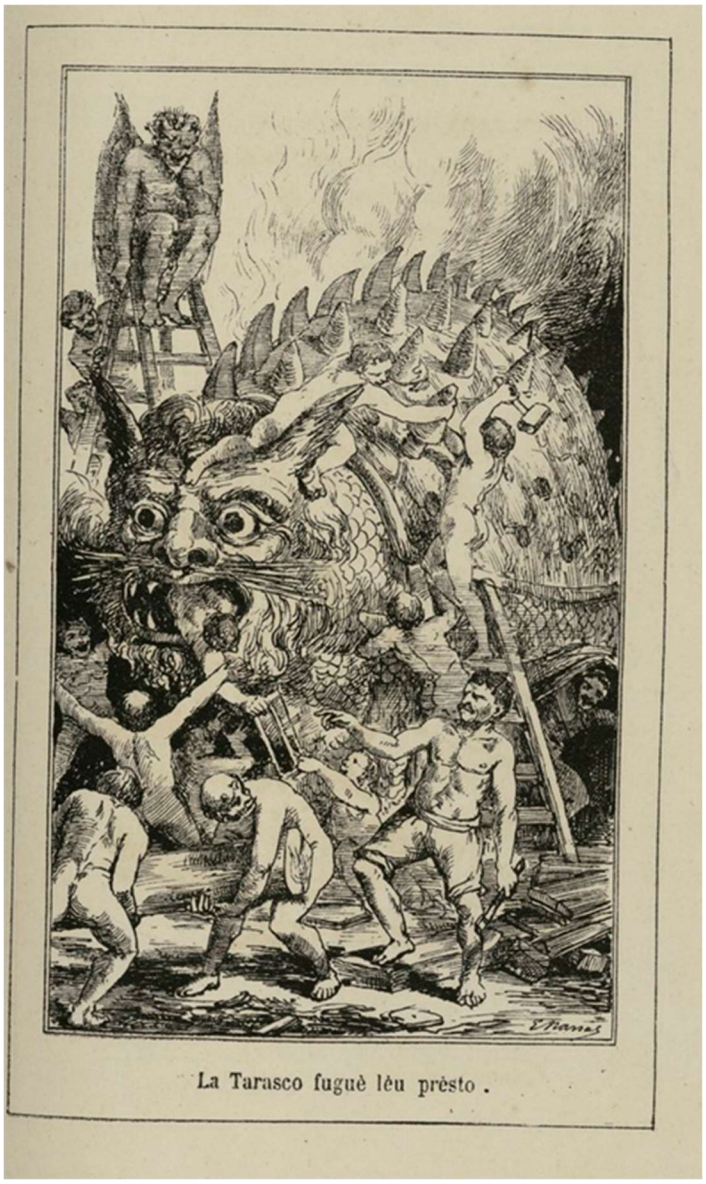


Figure 298: MARSAL Edouard, Illustration pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*., p.83.



Figure 299 : MARSAL Edouard, *Allégorie pour la Société des Félibres de Paris*, n.d., Gouache sur toile, 0.45x0.55, Collection particulière.

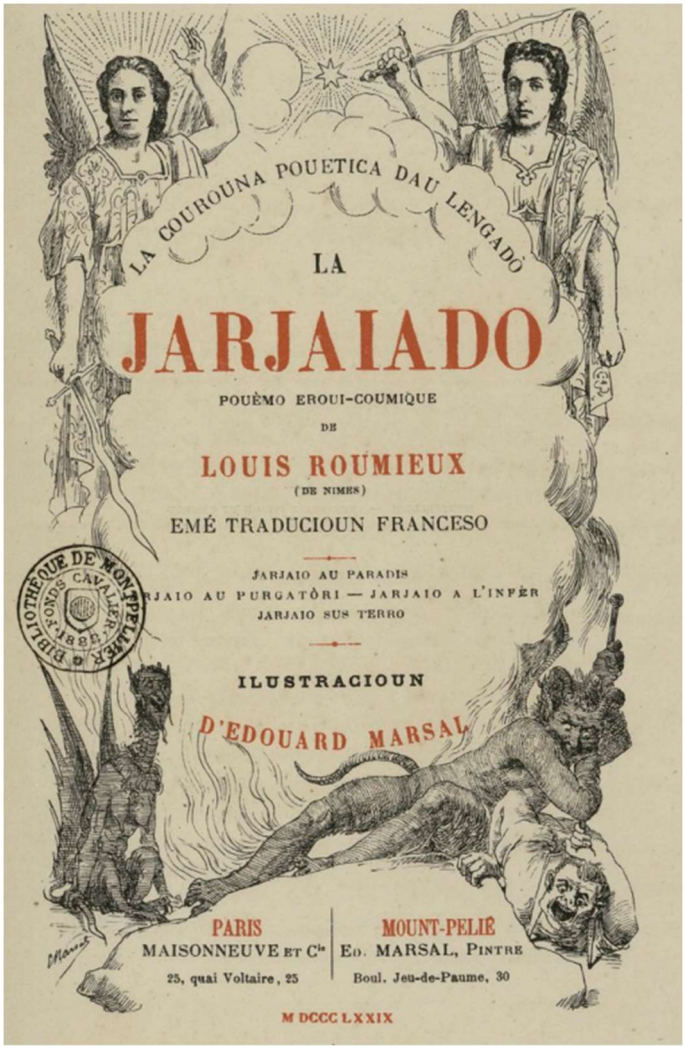


Figure 300 : MARSAL Edouard, Frontispice pour : ROUMIEUX Louis, *La Jarjaiado*, *op. cit*.



Figure 301: MARSAL Edouard, *Marque de libraire, Blason réalisé pour la Maison Hamelin Frères*.

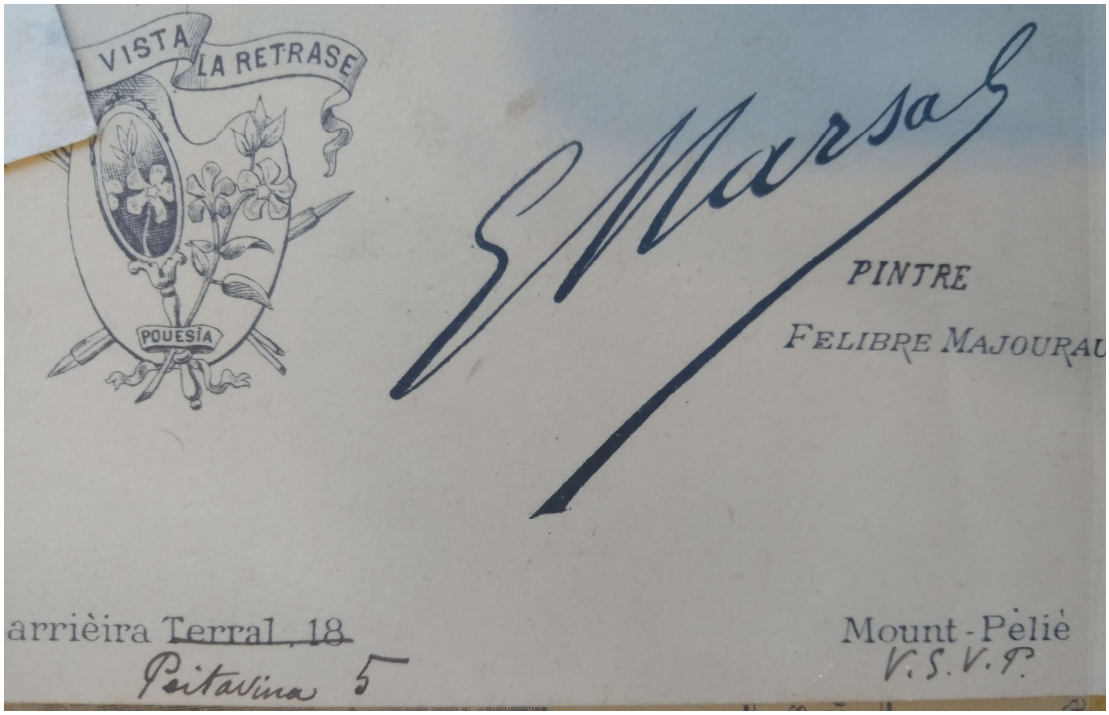


Figure 302: MARSAL Edouard*, Carte de visite à l'usage de l'auteur.*

Figure 303 : FULCONIS Louis Guillaume, *Coupo Santo*, Argent, 0.17x0.14 (d. vasque) x 0.10 (d. socle), collection particulière.

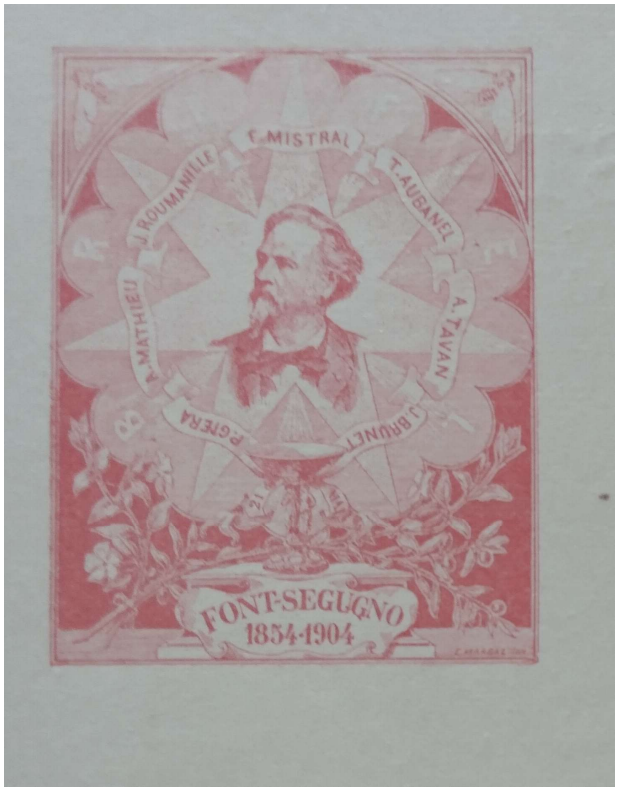


Figure 304: MARSAL Edouard, *Timbre édité pour les célébrations du Cinquantenaire de la création du Félibrige*, 1904.



Figure 305 : MARSAL Edouard*, Carte postale éditée pour les célébrations du Cinquantenaire de Mireille,* 1909.



Figure 306: MARSAL Edouard, *Portrait de Frédéric Mistral*, 1906, Huile sur carton, 0.24x0.15, Museon Arlaten, Arles.



Figure 307 : MARSAL Edouard, *Mireille et Vincent,* n.d., Huile sur toile, 0.55x0.40, Collection privée.



Figure 308 : MARSAL Edouard, *La Fondation du Félibrige provençal*, 1885, fusain, pierre noire et craie blanche sur papier, 0.61x0.75, Collection particulière.

Figure 309: MARSAL Edouard, *L'Apothéose de Frédéric Mistral*, 1914, Huile sur toile, 0.90x0.66, Muséon Arlaten, Arles.

Figure 310 : INGRES Jean-Auguste-Dominique, *L'Apothéose d'Homère*, 1826-1827, Huile sur toile, 3.86x5.12, Musée du Louvre, Paris.

Figure 311 : LAURENS Jean-Paul, *Hommage à Beethoven,* 1902, Huile sur toile, Théâtre municipal, Castres.

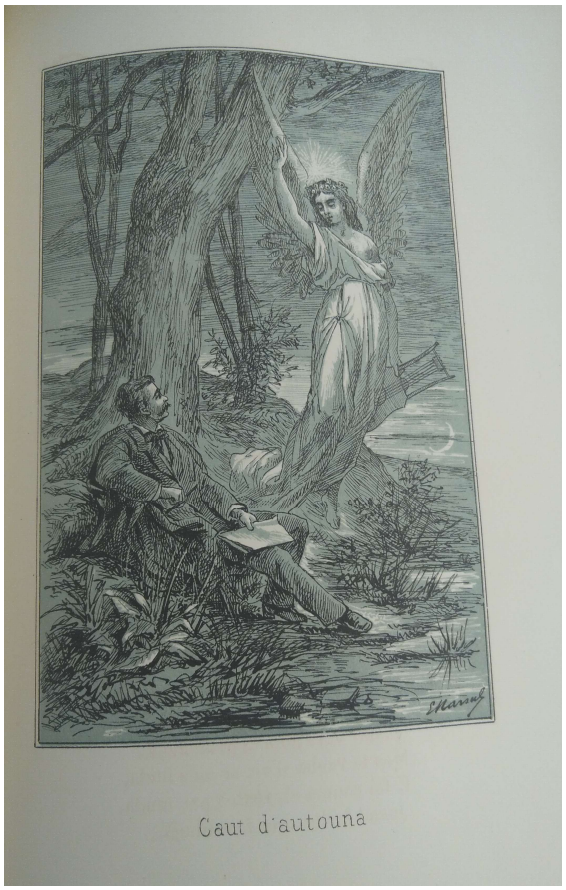


Figure 312 : MARSAL Edouard, *Cant d'autouna*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit*., h.t.

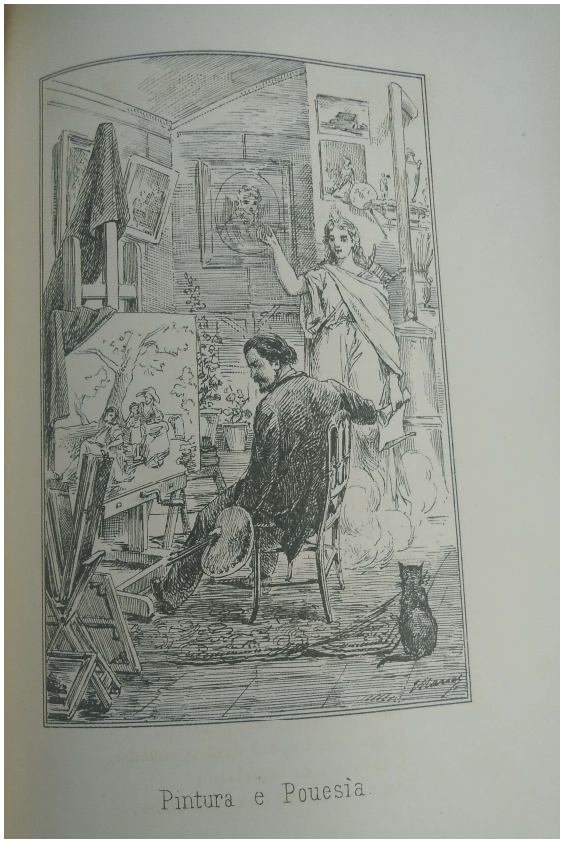


Figure 313 : MARSAL Edouard, *Pintura e Pouesìa*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri, *Ma Diniéirola*, *op. cit*., h.t.

Figure 314 : TITIEN*, L'Assomption de la Vierge, 1516-1518,* Huile sur panneau de bois, 668 x 344, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.



Figure 315 : MARSAL Edouard, *Carte postale figurant L'Apothéose d'Aubanel*, Collection particulière.



Figure 316 : MARSAL Edouard, *Carte postale figurant L'Apothéose de Mistral,* Collection particulière.

2.3. Peindre l'Histoire :

Figure 317 : MARSAL Edouard, *La place des Etats du Languedoc en 1840*, n.d., Aquarelle, 0.37x0.27, Médiathèque Emile Zola, Montpellier.



Figure 318 : MARSAL Edouard, *Guyen de Capestang*, 1882, 0.30x0.22, Fusain et craie blanche sur papier, Collection particulière

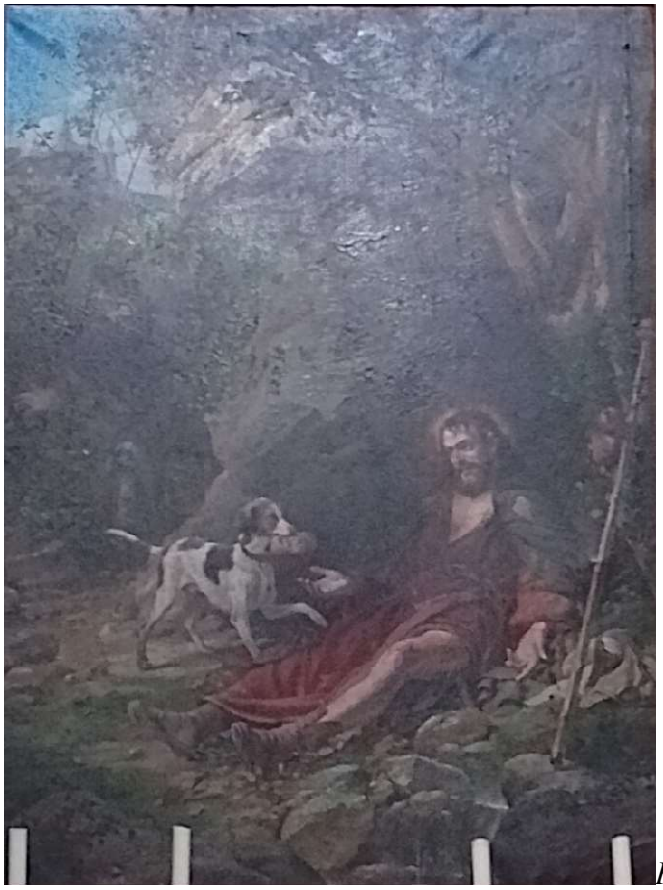


Figure 319: MARSAL Edouard, *Saint Roch dans la forêt*, 1885, Huile sur toile, 3.0x2.3, Eglise Notre-Dame-des-Tables, Montpellier.



Figure 320: MARSAL Edouard, *Le retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier, acclamés par une foule de montpelliérains*, 1908-1912, Huile sur toile, 2.20x3.00, Hôtel Ginestou, Montpellier.



LES FÊTES DE JACQUES D'ARAGON

En principe, M. le Maire aurait eu raison de s'exprimer ainsi, mais il n'y a pas de raison qui tienne avec les félibres. Ces diables d'hommes se jouent avec une ironique aisance des formalités protocolaires et des convenances officielles. Ce que félibre veut Dieu veut.

Une simple invitation tirée au polycopie a été suffisante pour faire venir à Montpellier 32 personnages étrangers. En ce moment, les Cortès d'Espagne discutent le projet de loi sur l'autonomie de la Catalogne. Sans cette circonstance, ce n'est pas trois parlementaires, c'est une quinzaine de députés du royaume que Montpellier eût reçus !

Les fêtes de dimanche dernier furent brillantes, mais peu bruyantes. Elles se passèrent dans l'intimité de l'élite intellectuelle de la cité.

Et c'est regrettable : Montpellier, en s'y prenant à temps, eût pu célébrer avec éclat et d'une façon populaire, le VIIe centenaire du Conquistador. Organisées méthodiquement, même avec des ressources fort réduites, ces fêtes pouvaient réunir une foule des plus compactes et le commerce montpelliérain, si abandonné et si las de la pénurie des affaires, en eût retiré de beaux bénéfices. Ce qui s'est passé dimanche, témoigne de ce que l'on peut attendre de l'initiative privée, lors qu'elle est bien conduite. Il ne lui manque qu'à prendre un plus large essor, pour le

Figure 321 : MARSAL Edouard, Illustration pour les Fêtes de Jacques d'Aragon, paru dans *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908.



Figure 322: MARSAL Edouard, *La remise du drapeau à l'Association Générale des Etudiants de Montpellier, par le Président Carnot en 1890*, 1891, Huile sur toile, 2.00x3.00, Université Montpellier I, Faculté de Médecine.

Figure 323: LEENHARDT Maximilien, *Le Salut des drapeaux sur la place du Peyrou*, 1892, Huile sur toile, 3.00x7.00, Rectorat administratif, Montpellier.

3. Le temps des vieilles vignes :

3.1. La ville à travers ses symboles :



Figure 324: MARSAL Edouard, *Papier à lettre pour G. Mestre,* décoré d'une illustration de MARSAL Edouard, Collection particulière.



Figure 325: MARSAL Edouard, *Portrait d'Elisabeth-Fanny Pagézy*, 1871, Huile sur toile, 1.05x0.81, Musée du Vieux Montpellier.



Figure 326: MARSAL Edouard, *Dessin du monument à la gloire de Jules Planchon*, paru dans *La Vie Montpelliéraine*, 15 décembre 1894.

Figure 327: LEENHARDT Maximilien, *Le vendanges en Languedoc*,1900-1902, Huile sur toile, 1.75x3.30, Siège social du Crédit Agricole du Languedoc, Lattes.



Figure 328 : MARSAL Edouard, *L'Estudiant*, illustration pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.

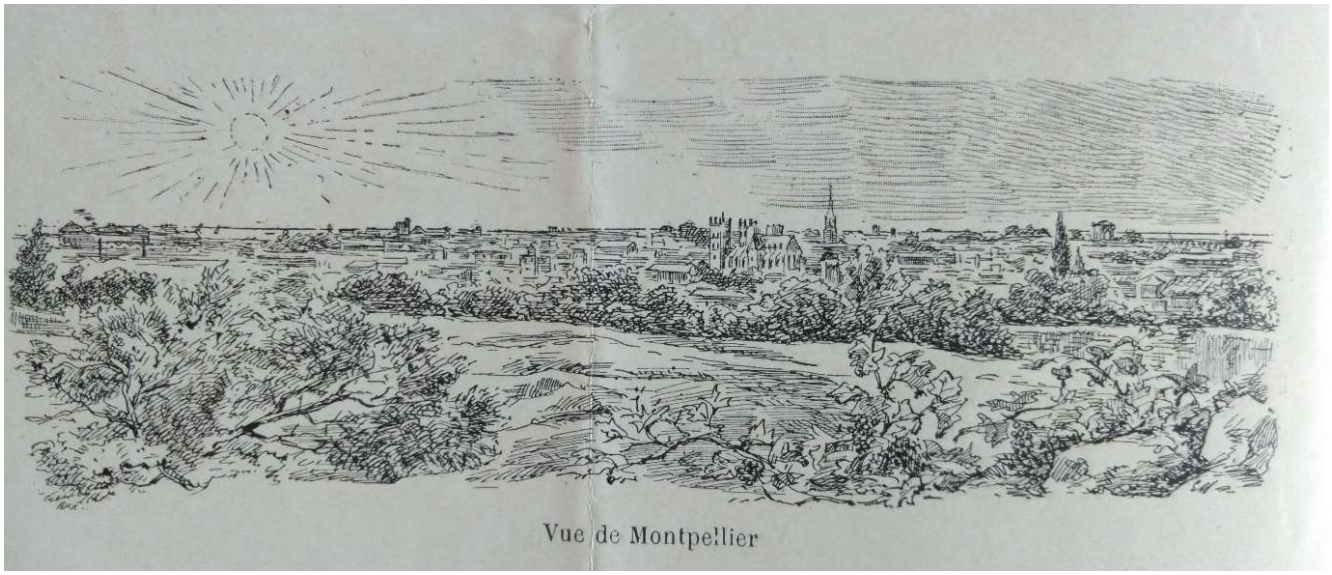


Figure 329 : MARSAL Edouard, *Vue de Montpellier*, illustration pour : ROUX Antoine, *L'Eraut*, 1903, p.2.



Figure 330: MARSAL Edouard, *Procession dans la rue de la Valfère*, aussi nommé *Le Viatique*, 1866, Huile sur toile, 0.86x1.15, Musée du Vieux Montpellier.



Figure 331 : MARSAL Edouard, *La Marseillaise*, 1881, Huile sur toile, 1.0x0.80, Collection particulière.



Figure 332 : ELOY-VINCENT Albert, *Illustration chapitre Edouard Marsal (détail),* dans : ELOY-VINCENT, *La Légende Natale*, p.197.



Figure 333 : MARSAL Edouard, Frontispice pour : MARSAL Edouard, *Dins las Carrièiras dau Clapàs*, *op. cit.,* h.t.

Figure 334: MARSAL Edouard, *Satyre et Bacchante*, 1887, Huile sur toile, 0.55x0.40, Musée Paul Valéry, Sète.



Figure 335: MARSAL Edouard, *La remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier par le Président Carnot en 1890*, 1891, Huile sur toile, 2.00x3.00, Université Montpellier I, Faculté de Médecine.



Figure 336 : MARSAL Edouard, Frontispice pour le journal : *La Vie Montpelliéraine*.



Figure 337 : MARSAL Edouard, Frontispice pour le journal : *La Vie Montpelliéraine*.

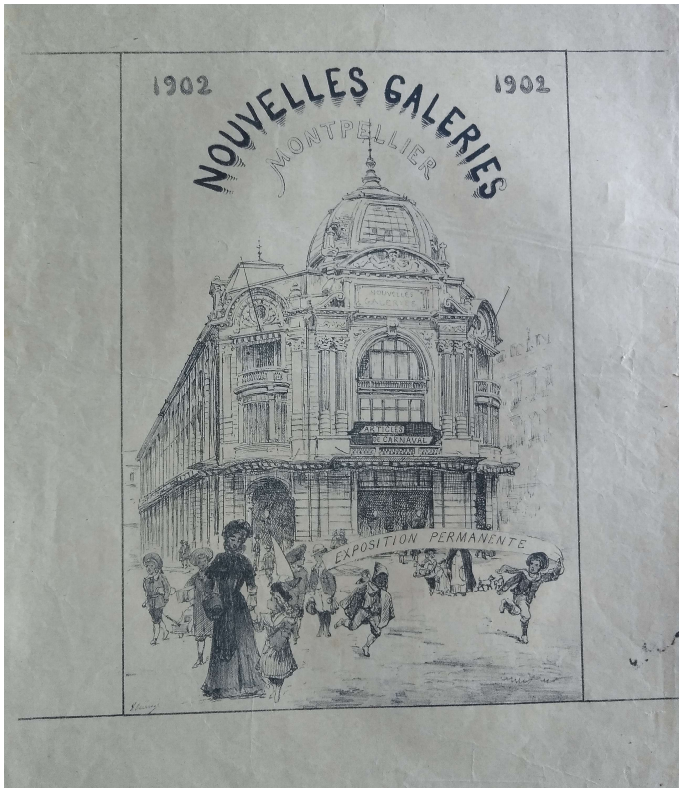


Figure 338 : MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour une affiche des Nouvelles Galeries de Montpellier*, n.d., Encre sur papier, 0.20x0.30, Collection particulière.



Figure 339 : MARSAL Edouard, *Allégorie de la ville de Montpellier,* illustration pour : ROUX Antoine, *L'Eraut*, 1903, p.2.



Figure 340 : MARSAL Edouard, *Dessin pour le théâtre municipal*, n.d., Localisation inconnue.

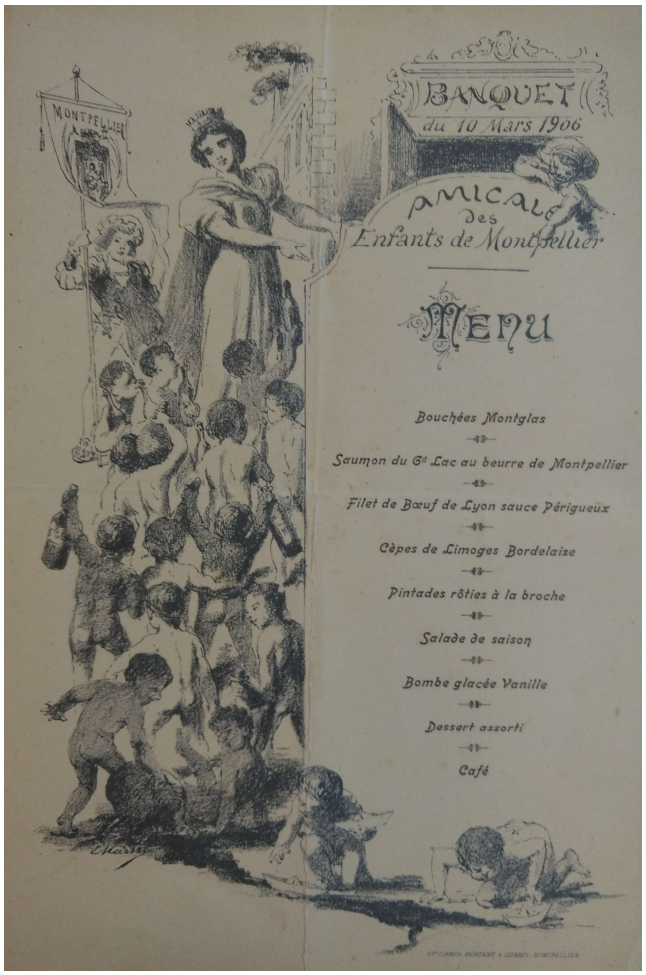


Figure 341 : MARSAL Edouard, *Illustration pour le menu du Banquet de l'Amicale des Enfants de Montpellier*, Lithographie, 1906.



Figure 342 : MARSAL Edouard, *Allégorie de l'Hérault,* illustration pour : ROUX Antoine, *L'Eraut*, 1903, p.1.



Figure 343 : MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour une allégorie du Lez,* Graphite sur papier, Collection particulière.

Figure 344 : *Allégorie du Tibre,* Ier-IIème siècle, Marbre, 3.17x1.65x1.31, Musée du Louvre, Paris.

Figure 345 : JOURNET Jean Louis, *Allégorie de la ville de Montpellier*, 1775, Sculpture sur marbre, Place Chabaneau, Montpellier



Figure 346: MARSAL Edouard, *Portrait du Cardinal de Cabrières,* 1912, Huile sur toile, 2.40 x 1.49, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 347: MARSAL Edouard, *La remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier par le Président Carnot en 1890*, 1891, Huile sur toile, 2.00 x 3.00, Université Montpellier I, Faculté de Médecine.



Figure 348: MARSAL Edouard, *Dessin préparatoire pour le programme des fêtes du Carnaval de Montpellier*, 1900, Localisation inconnue.

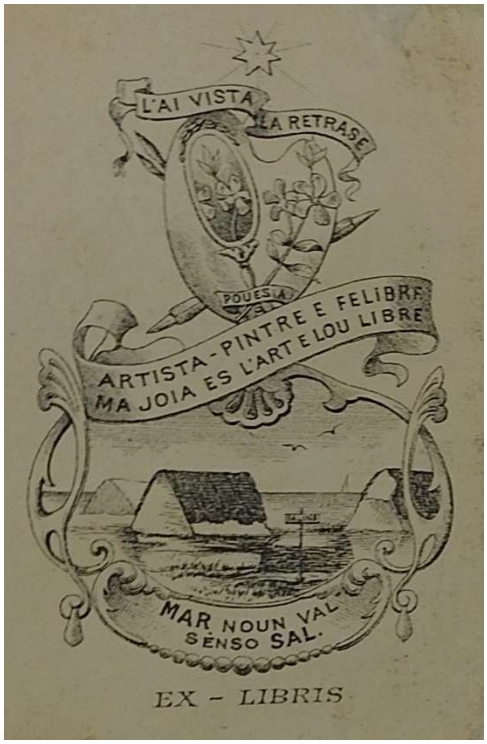


Figure 349 : MARSAL Edouard, *Ex-Libris à l'usage de l'auteur*, estampe.

3.2. Du Clapàs au Maset :



Figure 350: MARSAL Edouard, *Dessin du monument à la gloire de Jules Planchon*, paru dans *La Vie Montpelliéraine*, 15 décembre 1894.

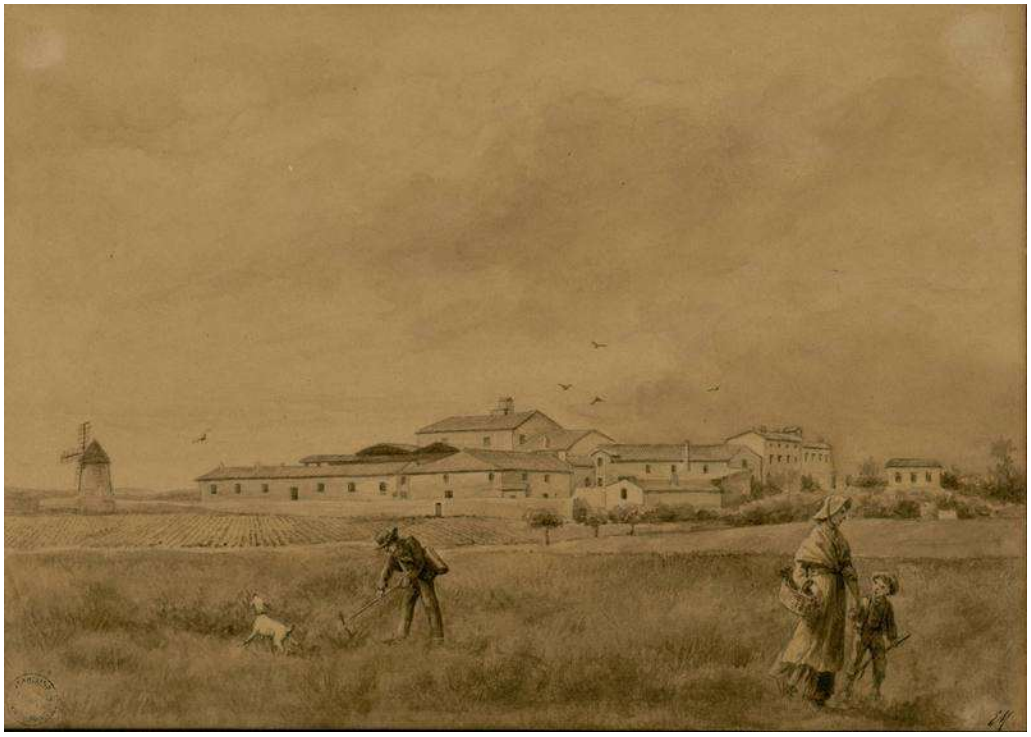


Figure 351 : MARSAL Edouard, *L'usine de la Paille*, n.d., Sépia sur papier, 0.21x0.29, Médiathèque Emile Zola, Montpellier.



Figure 352: MARSAL Edouard, *Le vieux puits près du Peyrou*, 1899, Huile sur toile, 0.41x0.61, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 353 : MARSAL Edouard, *La Cigale*,1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, Collection particulière.



Figure 354 : MARSAL Edouard, *La Marseillaise*, 1881, Huile sur toile, 1.0x0.80, Collection particulière.



Figure 355: MARSAL Edouard, *Procession dans la rue de la Valfère*, aussi nommé *Le Viatique*, 1866, Huile sur toile, 0.86x1.15, Musée du Vieux Montpellier.



Figure 356 : MARSAL Edouard, *Saint Benoît d'Aniane*, 1875, Huile sur toile, 0.51 x 0.41, Collection particulière.



Figure 357 : MARSAL Edouard, *Le port de Palavas*, 1889, Huile sur toile, 0.50x1.00, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 358: MARSAL Edouard, *Grand escalier du Théâtre de Montpellier*, 1905, Huile sur toile, 0.74x0.57, Collection particulière.



Figure 359 : MARSAL Edouard, *Portrait d'Homme*, 1907, Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 360: MARSAL Edouard, *Le vieux puits près du Peyrou*, 1899, Huile sur toile, 0.41x0.61, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 361 : MARSAL Edouard, *La Cueilleuse de cerises*, 1889, Huile sur toile, 0.64 x 0.96, Collection particulière.



Figure 362 : MARSAL Edouard, *Le port de Palavas*, 1889, Huile sur toile, 0.50x1.00, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 363 : MARSAL Edouard, *Jeunes femmes dans les bois*, 1904, Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 364 : MARSAL Edouard, *Portrait de la fille de l'artiste, Adèle Marsal,* 1892, Huile sur toile, Collection particulière.

Figure 365 : MONET Claude, *Femmes à l'ombrelle,* 1875, 1.0x0.85, Huile sur toile, Washington gallery of art.



Figure 366 : MARSAL Edouard, *Champ de coquelicots,* 1905, Huile sur toile, Collection particulière

Figure 367 : MONET Claude, *Champ de coquelicots,* 1886, Huile sur toile, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



Figure 368 : MARSAL Edouard, *Etude de crépuscule sur le port de Sète*, n.d., Gouache et huile sur toile, 0.15x0.20, Collection particulière.

Figure 369 : MONET Claude, *Impression soleil levant*, 1872, Huile sur toile, 0.48x0.63, Musée Marmottant-Monet, Paris.



Figure 370 : MARSAL Edouard, *Paysage*, n.d., Huile sur toile, 0.08x0.10, Collection particulière.

Figure 371 : COROT Camille, *La pêche à l'épervier*, v.1845, Huile sur toile, 0.32x0.24, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 372: MARSAL Edouard, *Le Sulfatage des vignes*, 1892, Huile sur toile, Collection particulière.



Figure 373 : MARSAL Edouard, *La Cigale*, 1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, Collection particulière.

Figure 374 : MANET Edouard, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Huile sur toile, 2.08x2.65, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 375 : MILLET Jean-François, *Des Glaneuses*, 1857, Huile sur toile, 0.84x1.10, Musée d'Orsay, Paris.

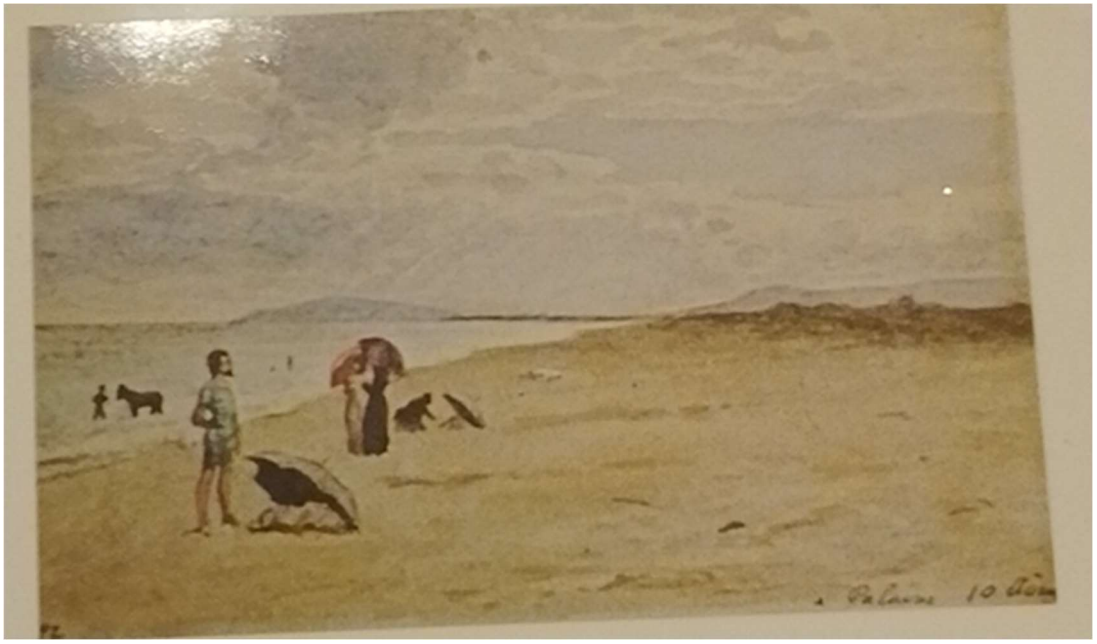


Figure 376: MARSAL Edouard, *La plage à Palavas*, n.d., Aquarelle, Localisation inconnue.



Figure 377: MARSAL Edouard, *Le môle à Palavas*, n.d., Aquarelle, Localisation inconnue.

Figure 378 : MARSAL Edouard, *Une cabane à Palavas*, 1886, Graphite et craie blanche, 0.15x0.22, Collection particulière.



Figure 379 : MARSAL Edouard, *Pintura e Pouesìa*, illustration pour : CASTELNAU Jean-Henri*, Ma Diniéirola*, *op. cit.,* h.t.



Figure 380 : MARSAL Edouard, illustration n°2 pour : ROUMIEUX Louis, *Li Coquilho d'un Roumiéu*, *op. cit*., h.t.

3.3. Montpellier est une fête :



Figure 381: MARSAL Edouard, *Procession dans la rue de la Valfère*, aussi nommé *Le Viatique*, 1866, Huile sur toile, 0.86x1.15, Musée du Vieux Montpellier.



Figure 382: MARSAL Edouard, *La remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier par le Président Carnot en 1890*, 1891, Huile sur toile, 2.00x3.00, Université Montpellier I, Faculté de Médecine.



Figure 383: MARSAL Edouard, *Le retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier, acclamés par une foule de montpelliérains*, 1908-1912, Huile sur toile, 2.20x3.00, Hôtel Ginestou, Montpellier.



Figure 384: Reproduction de *:* MARSAL Edouard, *La Danse des Treilles*, Illustration pour : *La Campana des Magalouna*, 15 juin 1893.

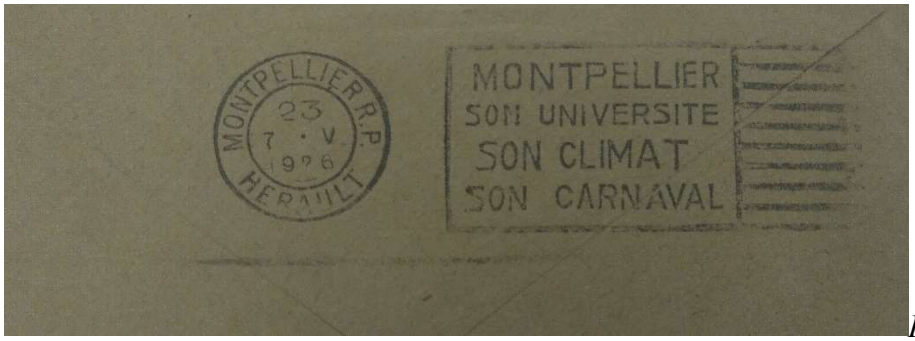


Figure 385 : Enveloppe tamponnée en poste de Montpellier, datée du 23 juillet 1926.



Figure 386: MARSAL Edouard, *La descente du Peyrou un jour de Carnaval*, 1890, Huile sur toile, 1.00x1.73, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 387: MARSAL Edouard, *Grand escalier du Théâtre de Montpellier*, 1905, Huile sur toile, 0.74x0.57, Collection particulière.



Figure 388 : MARSAL Edouard, *Le Café à sou*, 1884, Huile sur toile, 0.44x0.54, Collection particulière.



Figure 389 : MARSAL Edouard, *Portrait de chiffonnier*, n.d., 0.16x0.10, Graphite sur papier, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Un chiffonier/ dit Monseigneur

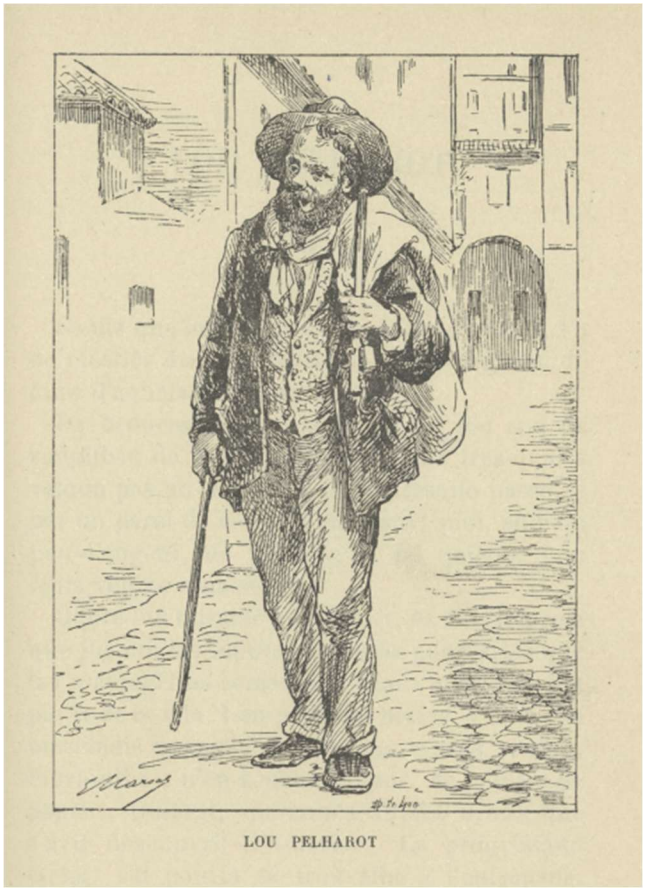


Figure 390 : MARSAL Edouard, *Lou Pelharot*, illustration pour : MARSAL Edouard, Dins las Carrièiras dau Clapàs, *op. cit*., h.t.

Tableaux des participations de Marsal aux expositions régionales :

1860	1868	1869
Boiserie de l'église Sainte-Marie à Vérone	Portrait de Jules Pagézy en costume de député	Pendant l'orage
		Pour un baiser, Idylle
		Portrait de M.J.A.
		Un atelier de peinture
		Portrait
		Etude d'expression (dessin)

◊Toulouse

#Avignon

□ Perpignan

ø Carcassonne

*Nîmes

● Béziers

1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879
Intérieur		Portrait masculin	Tête d'étude	Une Récureuse	Portrait de jeune fille	#Œuvre médaillée à Avignon	◊La soupe aux choux		Portrait de M.R.F.
L'Evocation (d'après Henry Heine)			Une jeune ménagère	Cabaret	Un coin d'atelier		◊L'éducation de Finaud		Jeune alsacienne en costume
Dona Marioun			Un lièvre	La jeune maraîchère	Saint Benoît d'Aniane		Alfred Bruyas dans son cabinet de travail		Scène d'intérieur
			Pot au feu				Portrait de Mlle Caroline C.		Portrait de Mlle A.D.

1880	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888	1889
Portrait du Docteur Estor	La Cigale		Guilhem à Capestang (dessin)	ø Margueritte la Grapilleuse	Une Tricotteuse	□ Le Café à un sou	Portrait de M. Cassagneau	*Portrait de Louis Roumieux	
La Grapilleuse	Portrait Mlle Suzanne Marsal		Une Cours à Aubrais		Le Café à un sou		Portrait de Louis Roumieux		
Portrait d'enfant			□ Intérieur		Un Ruisseau		La Tenture de filet à Palavas		
Etude d'une tête d'enfant (dessin)					La Route de Montferrier		Satyre et Bacchante		
					La Petite Jeanne (étude)		Intérieur de cuisine au château de Cambous		
					Le Sermon de Moussu Sistre (dessin)				
					L'Abbé Favre et sa muse (dessin)				

1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899
Portrait de M. G. P.		•	•			Portrait d'Emile Cauvet			Portrait du Capitaine Gilis
Portrait						Portrait de Rodolphe Faulquier			
Fin de journée						Portrait de Léopold Carlier			
						Intérieur du cabinet de M. X…			

	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909
	•	•	Portrait de Mlle Telma		Portrait de Mlle Suzanne Marsal			Portrait de Mlle P.M.	Portrait de vieille femme	
			Portrait de M. S…		Sous Montplaisir			Escalier du foyer du théâtre de Montpellier		
			Portrait du fils de l'artiste		Halle couverte à Aubais					
			Portrait du Docteur Léon Dumas		Un coin de jardin					
			Vieux pont de Juvignac		Sentier à Montpellier					
					Eglise de Castelnau					
			Tableau de genre							
Suzanne Marsal								Citrons		
Fernand Marsal								Automne		
								Bord du Lez		

	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919
	Portrait de Mlle J. M.	Portrait de jeune fille								
	Portrait de M. T.	Portrait de M. W.								
Suzanne Marsal	Nature morte	Marchande d'oranges								
Fernand Marsal										

	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929
		Jeanne d'arc entendant des voix	Un Salon de compagnie	Sébastien Bourdon peignant le portrait de Molière		Sous-bois				
		Portrait d'homme	Portrait du professeur B…	Portrait de Mlle G. M.		Etude de rocher				
			Portrait du Chanoine Mauzac	Portrait de Mlle D.		L'Etang de Maguelone				
Suzanne Marsal		Fleurs et fruits	Légumes	Nature morte		Sardines				
Fernand Marsal		Paysage	Œufs	Animal						
		Lavandières	Petite marine							
			Vue de Celleneuve							

Tableau des participations de Marsal aux expositions parisiennes :

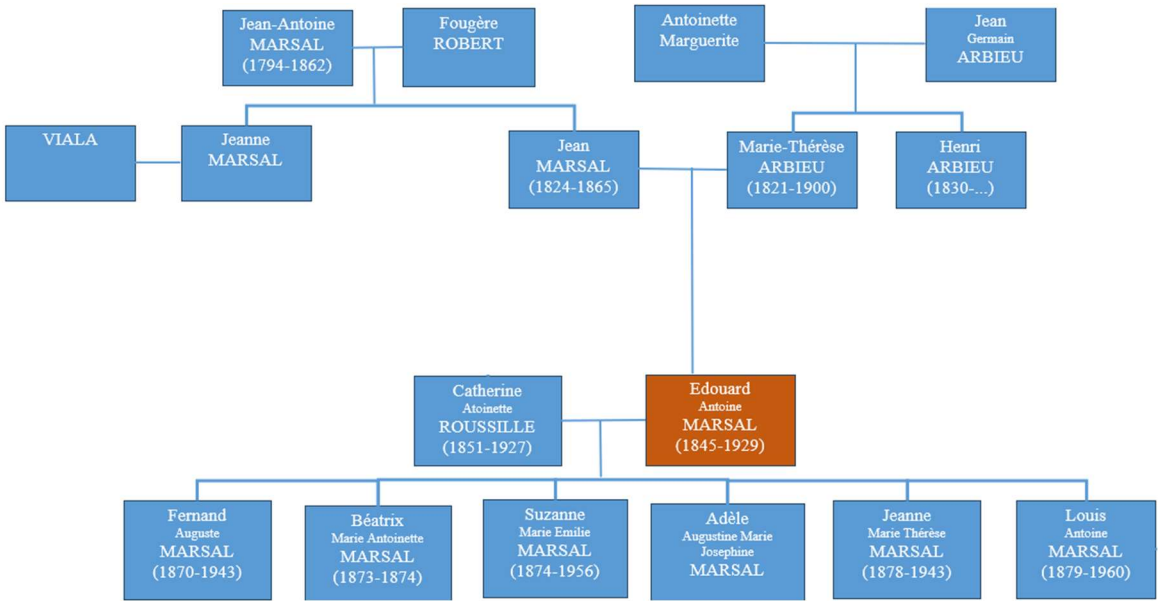
Année	Œuvre	Exposition	Observations
1868	Autoportrait	Salon des Champs Elysées	
1873	Le Cabaret	Salon des réfusés	
1875	L'Aïeule	Salon des Champs Elysées	
1877	Upa! Minyons, alerta!, Brigand italien	Salon des Champs Elysées	
1878	Margueritte la Grappilleuse	Salon des Champs Elysées	
1879	Portrait de M. Ménard Dorian	Salon des Champs Elysées	
1880	La Cigale	Salon des Artistes français	
1882	Portrait de ma fillette	Salon des Artistes français	
1883	Pendant l'orage	Salon des Artistes français	
1884	Méditation	Salon des Artistes français	
1885	Portrait de Louis Roumieux	Salon des Artistes français	
1886	Une Tricotteuse	Salon des Artistes français	
1888	Les Etrennes	Salon des Artistes français	
1899	Scène historique	Salon des Artistes français	La toile n'apparaît pas au catalogue de l'exposition, cependant la correspondance personnelle de l'artiste et la presse confirme sa présence sur les cimaises de l'exposition. ("Nos compatriotes", *L'Eclair*, 25 avril 1899, p.3.)
1914	Le Suisse de l'église Sainte-Anne	Salon des Artistes français	
1926	Douloureux pressentiment	Salon des Artistes français	

Tableau des expositions de Marsal au Musée Fabre :

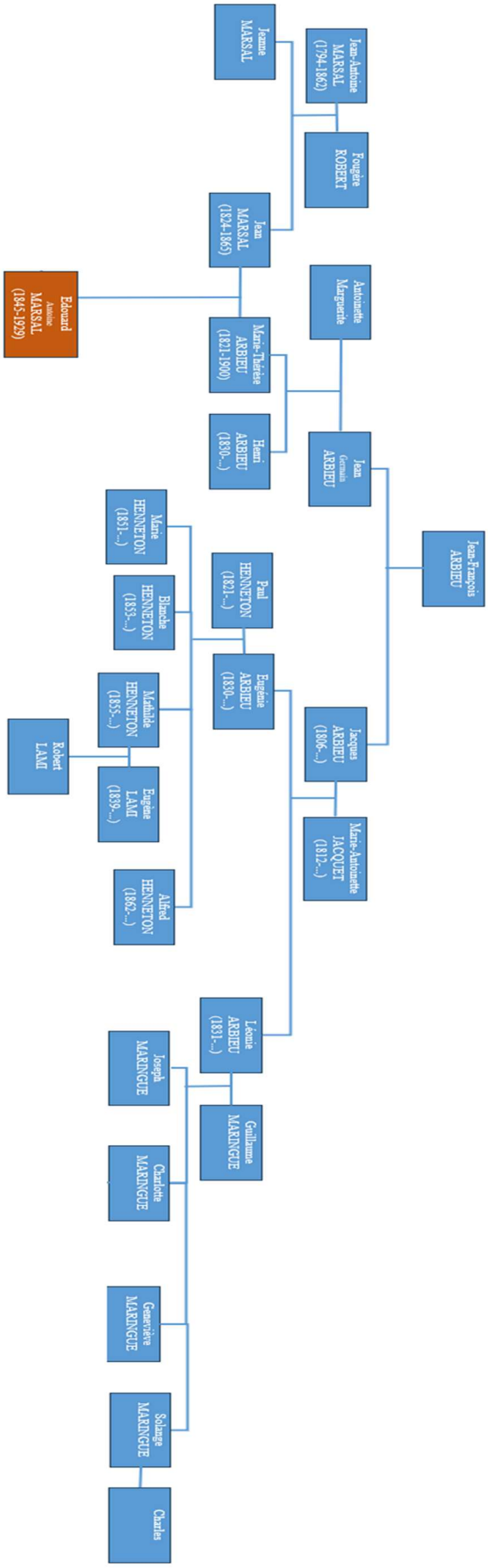
Date	Œuvre
3 avril 1864	Portrait
23 mars 1868	Viatique
17 janvier 1869	Portrait de Jules Pagézy en costume de député
22 janvier 1871	Portrait
11 juin 1871	Portrait
10 décembre 1871	Deux portraits
24 mars 1872	Portrait
9 et 10 mars 1873	Trois tableaux
16 et 17 novembre 1873	Un tableau
8 mars 1874	Un tableau
11 et 12 novembre 1877	Upa! Minyons, alerta!, Brigand italien
24 et 25 mars 1878	Margueritte la Grappilleuse
9 et 10 mars 1879	Portrait de M. Ménard Dorian
31 juillet et 1er août 1881	Tableau de genre
22 et 23 janvier 1882	Un tableau
1er février 1882	Une Tricoteuse
8 et 9 novembre 1885	Portrait de Louis Roumieux
22 et 23 novembre	Deux tableaux
20 et 20 février 1893	Portrait de M.M., personnalité de la ville
11 novembre 1894	Portrait de M. G., président de chambre honoraire
1er avril 1895	Portrait de Mme B***
20 décembre 1896	Portrait de petite fille blonde
Décembre 1897	Portrait de M. G., professeur à la Faculté ; Portrait de M. X.
Juin 1902	Portrait de Mlle Telma de l'opéra-comique
19-22 mai 1902	La Mort de Saint Roch
25-27 juin 1905	Escalier du foyer du théâtre de Montpellier ; Un Gué à Montplaisir

Généalogie de la famille Marsal :

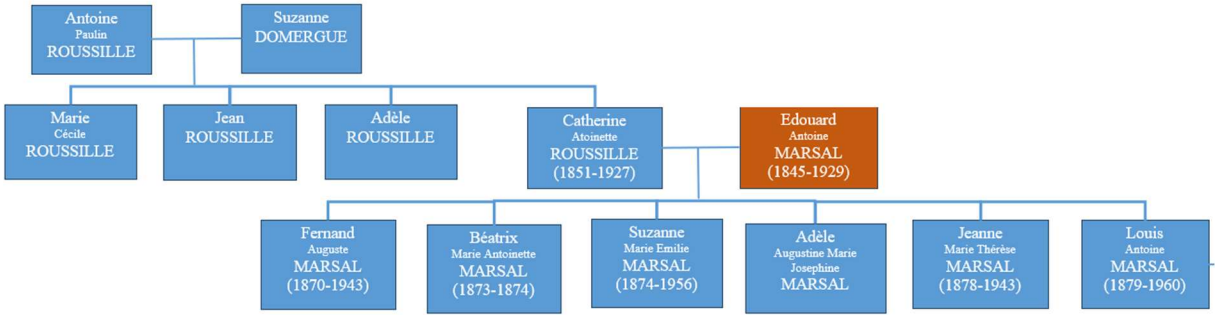
Parenté de Marsal :



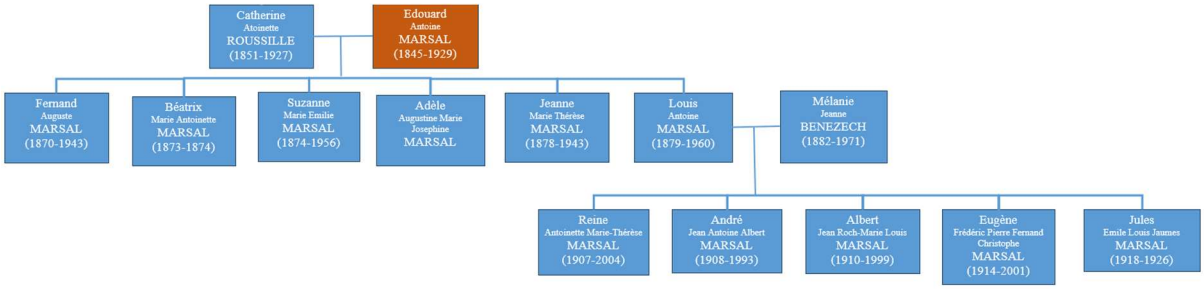
Branche Arbieu :



Parenté de Catherine Roussille :



Descendance Marsal :



CATALOGUE D'OEUVRES :

INTRODUCTION : 209
Abréviations : *210*
PORTRAITS : 211
Etudes de portrait : *259*
PEINTURE D'HISTOIRE : 273
Scènes religieuses : *273*
Histoire et folklore local : *280*
Histoire du Félibrige : *284*
SCENE DE GENRE : 286
NATURES MORTES : 303
PAYSAGES : 308
Vues urbaines : *308*
Vues portuaires et marines : *319*
Vues rurales : *326*
SCULPTURE **341**
ETUDES ET ACADEMIES : 342

Introduction :

Ce catalogue de la production de Marsal propose un classement des œuvres dont l'artiste est auteur, et qui ont pu être observées lors de nos recherches. Il doit proposer une meilleure appréhension de sa pratique artistique dans son ensemble et permettre de mieux identifier à l'avenir les œuvres qui en sont issues. Ce catalogue ne reprend cependant pas l'Œuvre illustré du peintre. La liste des titres des ouvrages illustrés par Marsal est jointe en bibliographie de la présente thèse. Le présent document offre une actualisation à celui qu'Isabelle Tessier joint à son étude sur le peintre et qui se compose de 185 entrées.

En raison notamment de la dispersion des fonds de collectionneurs depuis les recherches menées par Isabelles Tessier, certaines des œuvres présente dans cet ancien catalogue n'ont pas été consultables au cours de notre étude. Dans le cas où une photographie contemporaine d'une œuvre s'est trouvée impossible mais qu'une reproduction en est parue dans la presse, cette dernière est ici proposée au lecteur. Certaines des entrées du présent catalogue ne proposent aucune reproduction photographique. Celles-ci correspondent à des œuvres mentionnées dans les sources, mais qui n'ont pas pu être localisées à ce jour. La source ayant permis d'identifier leur existence est précisée dans la rubrique « Référence » apparaissant sous les informations connues sur la nature de l'œuvre. Lorsqu'une description textuelle donne des informations sur l'allure de ces œuvres, cette dernière est retranscrite en note de bas de page afin de faciliter, au besoin, son processus d'indentification.

Notre travail altère le système de classement proposé précédemment en organisant les œuvres par genre pictural plutôt que par technique. Une telle proposition permet d'apprécier les disparités de ratio dans l'usage des différents genres picturaux dans la carrière de l'artiste. L'organisation chronologique de chacune des divisions du présent catalogue offre, elle, la possibilité d'observer les évolutions stylistiques du maître. Les œuvres sans datation sont recensées à la fin de chacune des catégories. Au classement par genre, s'ajoutent des sous-classements thématiques pour la peinture d'Histoire et la peinture de paysage, permettant une meilleure lecture de l'usage que Marsal propose de celles-ci. Par ailleurs, les études esquissées de portraits, qui propose un résultat non aboutit mais dont l'étude est un complément nécessaire à la correcte appréhension du travail de portraitiste de Marsal, ont été séparées des compositions abouties dans leur propre sous-catégorie. Lorsque les dessins d'étude d'une composition ont pu être retrouvés, ils apparaissent alors à la suite de cette dernière.

La rubrique « Référence » propose une liste de la documentation traitant de l'œuvre concernée. Celle placée sous la nomination « Exposition » offre un recensement des expositions dans lesquelles sont apparues les œuvres. Enfin, les informations apparaissant à la suite de la mention « Inscription », reprennent les informations textuelles manuscrites qui peuvent apparaitre sur l'œuvre en dehors de la datation et de la signature de l'artiste.

Abréviations :

ap. : après
av. : avant
v. : vers

n.d. : non datée
n.s. : non signée
s. : signée
d. : datée
b.g. : bas gauche
b.d. : bas droit
m.g. : milieu gauche
m.d. : milieu droit
h.g. haut gauche
h.d. haut droit

Portraits :



Figure 1 : Autoportrait à quinze ans, 1860, Fusain, pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier en demi-teinte, 0.28x0.34 (ovale), s.d.b.d., Collection privée.



Figure 2: Portrait de Jean Marsal (père de l'artiste), 1861, Graphite sur papier, s.d.m.g., Collection privée.

3–Portrait, v.1864, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi* ; 10 avril 1864*,* « Chronique du Midi », *Le Messager du Midi*, 10 avril 1864.

Exposition : Musée Fabre, 1864.

4– Autoportrait, 1868, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1868 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Paris, 1868.



Figure 5: Portrait de Jules Pagézy en habit de député, 1868, Huile sur toile, 1.17x0.89, s.d.b.d., Musée du Vieux Montpellier.

Exposition : Salon de Montpellier, 1868 ; Musée Fabre, 1869 ; « Le XIXème siècle, un âge d'or de la peinture montpelliéraine », Musée Fabre, 2017.

Référence : « Chronique locale », *Le Messager du Midi,* 16 janvier 1869 ; « Société artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 31 mai 1868, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

© Archives de la ville de Montpellier- D2011.0.65

6– Autoportrait, 1868, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1868.

Exposition : Salon de Paris, 1868.



Figure 7: Portrait de Jean Marsal (père de l'artiste), 1869, Huile sur toile, 0.57x0.47, s.d.m.d., Collection privée.

Exposition : Salon de Montpellier, 1869.

Référence : *Livret du Salon de Montpellier,* 1869 *;* TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, (1845-1929*), mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction de Pellicer Laure, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1990, 304p.

8–Portrait, v.1869, peinture, Localisation inconnue.

Exposition : Salon de Montpellier, 1869.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1869.

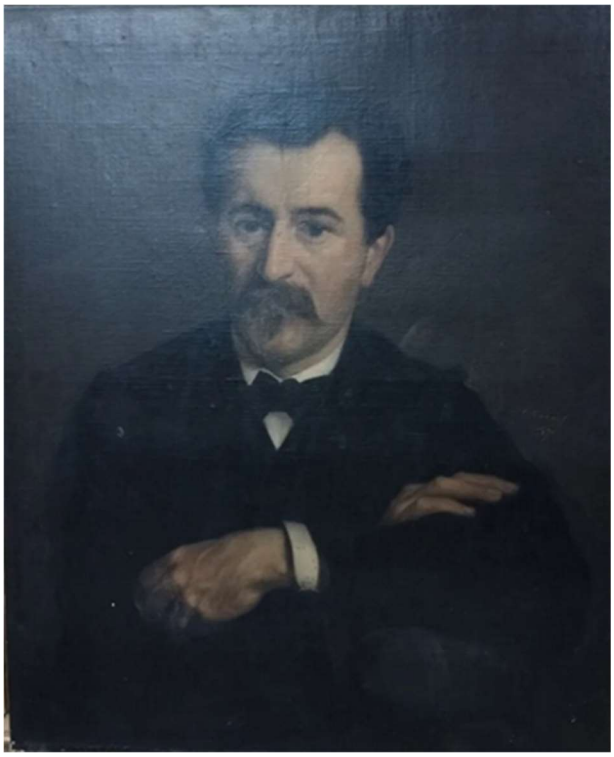


Figure 9: Portrait d'Eugène Castelnau, 1870, Huile sur toile, 0.70x0.60, s.d.m.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

10– Deux portraits, v.1870, Peintures, Localisation inconnue.

Référence : Lettre de la commanditaire à Marsal, datée du 11 septembre 1870[1].

---

[1]Portrait d'un homme et de son épouse, famille résidant à Balesta, « (…) j'ai reçu le portrait/ de mon mari le 6 seulement (…)/, les traits/ sont parfaitement ressemblant/ il est un peu rajeuni voila/ tout c'est-à-dire les cheveux/ ne sont pas assez blanc/ (…) je m'arretterai a/ montpellier pour vous remer/ cier en vous faisant faire/ le mien. », NI-1.



Figure 11: Portrait d'Elisabeth-Fanny Pagézy, 1871, Huile sur toile, 1.05x0.81, Musée du Vieux Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

©Archives de la Ville de Montpellier–D2011.0.65.



Figure 12: Portrait de Catherine Marsal (épouse de l'artiste), 1871, Huile sur toile, 0.65x0.48, s.d.m.g., Collection privée.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 13: Dona Marioun, Bonne vieille femme du peuple (grande tante de l'artiste)[2]*,* 1871, 0.78 x 0.62, Huile sur toile, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Exposition : Salon de Montpellier, 1870 ; « Le Clapas cet inconnu », Musée du Fougau, 1890.

Référence : ALBENAS (d') Georges, catalogues du musée Fabre, années 1901 à 1965 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit* ; Marsal Edouard, *Dins las carrièiras dau Clapàs*, Jorn, 2024, Montpellier.

14- Portrait de Fabre âgé (copie d'après Fabre), 1871, Huile sur toile, 0.72x0.60, Bibliothèque municipale de Montpellier.

15- Portrait d'homme, v.1872, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1872 ; « Beaux-arts », *Le Messager du Midi*, 12 mai 1872[3].

Exposition : Salon de Montpellier, 1872.

---

[2] Cette identification est donnée par une note manuscrite de Louis Marsal, conservée dans une collection privée : « Portrait de mon arrière grande tante maternelle (Tante de Suzanne Domergue, épouse Antoine Roussille, ma grand-mère mat. (Louis Marsal) ».

[3] « M. Marsal a envoyé un très-bon portrait d'homme, bien modelé, étudié avec zèle. La note de rouge de la cravate était inutile, car elle donne un aspect rude à un tableau plein de qualités. », « Beaux-arts », *Le Messager du Midi*, 12 mai 1872.

Figure 16 : Portrait d'homme, 1873, Huile sur toile, 0.65x0.50, s.d.b.g., Collection particulière.

17–Deux portrait du même modèle en costume officiel et en costume civil, v.1873, Peintures, Localisation inconnue.

Référence : Lettre du commanditaire à Marsal, datée du 31 décembre 1873.

18– L'aïeule, v.1875, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1875 ; Article « Le Midi au Salon de de 1875 », *La République*, 28 mai 1875[4] ; *TESSIER Isabelle,* Edouard Marsal (1845-1929)*,* op. cit.

Exposition : Salon de Paris, 1875.

19- Portrait de jeune fille, v.1875, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1875 ; « La Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 3 juin 1875.

Exposition : Salon de Montpellier, 1875.

---

[4] « L'*Aïeule*, avec sa coiffe et sa mante noire, avec sa jupe brun-pruce, est bien un type du Midi ; assise au coin de la cheminée, d'une vraie cheminée à haute tablette ornée d'un rideau, elle donne le biberon au *pitchoun*. », « Le Midi au Salon de de 1875 », *La République*, 28 mai 1875.

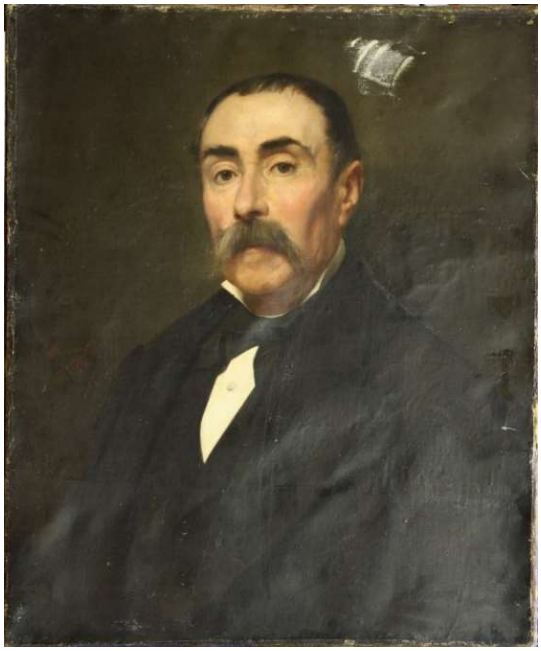


Figure 20 : Portrait d'homme, 1876, Huile sur toile, 0.65 x 0.55, s.d.m.g., Collection particulière.



Figure 21 : Portrait d'Alfred Bruyas dans son cabinet de travail, 1876, Huile sur toile, 0.62x0.49, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1877 ; « Exposition Artistique de Montpellier », *La République*, 2 juin 1877, p.2, Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.,* AMIC Sylvain, HILAIRE Michel (dir.), *Musée Fabre, guide des collections*, Editions des Musées Nationaux, Paris, 2021, 260p.

Exposition : Salon de Montpellier, 1877.

©Musée Fabre.



Figure 22 : Portrait d'homme, 1877, Huile sur toile, 0.70x0.65, s.d.m.g., Collection particulière.

Figure 23 : Portrait d'une femme à l'oiseau, 1877, Huile sur toile, 0.71x0.61, s.d.m.d., Collection privée.



Figure 24 : Portrait d'homme, 1877, Huile sur toile, 0.63x0.54, s.d.m.d., Collection privée.



Figure 25 : Portrait de femme, 1877, Huile sur toile, 0.63x0.54, s.d.m.d., Collection privée.

26–Portrait de Mlle Caroline C., v.1877, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1877.

Exposition *:* Salon de Montpellier, 1877.



Figure 27 : Marguerite la grappilleuse, 1878, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1878 ; « Musée Fabre », *Le Messager du Midi,* 23 mars 1878 ; « Le Midi à l'Exposition », *Le Petit Méridional,* 18 juin 1878, p.3 ; « 10ème Exposition de la Société artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 30 avril 1880 ; Livret du Salon de Montpellier, 1880.

Exposition : Salon de Montpellier, 1880 ; Salon de Paris, 1878 ; Musée Fabre, 1878 ; Salon de Carcassonne, 1884.

Figure 28 : Portrait de Reynaud Saint-Albin, 1878, Lithographie avec rehauts de blanc, 0.21x0.19, Archives de la médiathèque Emile Zola, Montpellier.

© Médiathèque Emile Zola

Inscription : Portrait de M. Reynaud St. Albin/ avocat/ 6 jours avant sa mort/ 8 février 1878

29– Portrait de Madame Bonaparte-Wyse, v.1878, Peinture, collection privée.

Référence : Lettre de William Bonaparte-Wyse à Marsal[5] ; TESSIER Isabelle*, Edouard Marsal (1845-1929), op. cit.*



Figure 30: Portrait de Rodolphe Faulquier, 1879, Huile sur toile, 0.65x0.49, s.d.b.g., Musée Fabre, Montpellier.

Exposition : Salon de Montpellier, 1896.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1896 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

---

[5] TESSIER Isabelle, Edouard *Marsal, op. cit.,* p.148.

31– Portrait de Ménard-Doriau, Député, v.1879, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1879 « Musée Fabre », *Le Messager du Midi,* 8 mars 1879 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929), op. cit.*

Exposition : Salon de Paris, 1879 ; Musée Fabre, 1879.

32– Portrait de M. R.F…, v.1879, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1879 ; Le Salon à Montpellier », *La République*, 25 mai 1879.

Exposition : Salon de Montpellier, 1879.

33– Portrait Mlle A.D., v.1879, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1879 ; « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 13 mai 1879.

Exposition : Salon de Montpellier, 1879.

34– Portrait d'enfant, v.1880, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1880.

Exposition : Salon de Montpellier, 1880.



Figure 35: Portrait de vieille femme, Portrait de Mme Marcourel, La Débassaire, 1881, Huile sur toile, 0.82x0.66, Musée Fabre, Montpellier.

Exposition[6] : « Le XIXème siècle, un âge d'or de la peinture montpelliéraine », Musée Fabre, 2017.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit. ;* COLODIET Stanislas, HAMBURSIN Numa (dir.), *Le XIXème siècle, un âge d'or de la peinture montpelliéraine*, éditions méridianes, Catalogue de l'exposition donnée du 8 juin au 3 septembre 2017, Espace Dominique Bagouet, Montpellier, 55p.

36– Portrait de Mlle Suzanne Marsal, v.1881, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1881 ; « Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1881[7] ; Livret du Salon de Paris, 1882.

Exposition : Salon de Montpellier, 1881, Salon de Paris.

---

[6] Ce portrait pourrait être *La tricoteuse,* évoqué dans un article de *l'Eclair* 1er février 1882. S'il s'agit bien de *La tricoteuse* notons les expositions au Salon montpelliérain de 1885 et au Salon parisien de 1886. « Un nouveau tableau », *L'Eclair*, 1er février 1882, p.3.

[7] « Mettre bien sur ses jambes une figure est chose de métier dont le vulgaire ne comprend pas la difficulté. Nous la trouvons ici bien résolue par l'artiste qui est, du reste, coutumier du fait. Mais pourquoi M. Marsal a-t-il placé cette jolie fillette sur un fond si sévère, nous allions dire si noir, dans toutes ses parties ? », « Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 25 mai 1881.



Figure 37 : Portrait d'homme, 1883, Graphite sur papier, 0.20x0.18, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

38–Portrait du Petit Robert, 1883, Localisation inconnue.

Référence : Lettre de Catherine Marsal à Marsal, datée du 28 mars 1883[8].



Figure 39 : Portrait d'une languedocienne, 1884, Huile sur toile, 0.70x0.60, s.d.m.d., Collection particulière.

[8] « A propos de Robert, où en es tu de/ son portrait ? », F-8.

*Figure 40 : Portrait d'une languedocienne*, 1883, 0.28x0.20, Graphite sur papier, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Gigean 18 oct 1883/ Languedocienne



Figure 41 : Portrait de femme, 1884, 1.00x0.8, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

42–Portrait de couple devant une propriété, v.1884, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Lettre du fils du couple à Marsal, datée du 26 novembre 1884[9].

Figure 43: Portrait d'Antoine Léon Boyer, 1885, Huile sur toile, 1.3x0.93, s.d.b.g., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Inscription : d'après F. Peyson/1851

44–Portrait de Louis Roumieux, 1885, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1885 ; « Musée Fabre », *Le Messager du Midi,* 7 novembre 1885 ; Livret du Salon de Montpellier, 1887 ; Livret du Salon de Nîmes, 1888 ; PONSONAILHE Charles, « Un portrait de Marsal », *Le Messager du Midi*, 21 novembre 1885, p.3[10] ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[9] « (…) du tableau (que je n'ai pas encore vu) représen-/tant mes parents et leur habitation. », La famille est en lien avec la raffinerie du Midi, implantée à Balaruc, NI-5.

[10] « Ce portrait frappant de vérité, peint avec beaucoup de correction et d'élégance, est l'n des meilleurs de l'année (…) beaucoup d'yeux sont allés chercher là-haut les traits spirituels et fins

Exposition : Salon de Paris, 1885 ; Musée Fabre, 1885 ; Salon de Montpellier, 1887 ; Salon de Nîmes, 1888.



Figure 45 : Portrait de Gervais, 1887, Huile sur toile, 1.40x 0.95, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 46: Portrait d'Alfred Estor, 1887, Huile sur toile, 0.90x0.71, s.d.m.d., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Exposition : Salon de Montpellier, 1880.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1880.

Figure 47:Portrait du Professeur Dumas, 1887, Huile sur toile, 1.33x0.95, s.d.m.g., Collection particulière.

---

de l'aimable conteur qu'il assied devant sa table de travail, souriant à la gestation de quelque gauloiserie félibresque. », PONSONAILHE Charles*, « Un portrait de Marsal »,* Le Messager du Midi*,* 21 novembre 1885.



Figure 48: Portrait de François Marie Pascal Isidore Dumas, 1887, Huile sur toile, 1.31x0.93, s.d.m.g., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

49–Portrait de M. Cassagreau, v.1887, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1887.

Exposition : Salon de Montpellier, 1887.

50–Portrait de la Comtesse de Massia, v.1887, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Lettre du Comte de Massia à Marsal datant de 1890[11] ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 51:Portrait de César Bres, 1888, Huile sur toile, 0.71x0.57, s.d.m.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit*.

---

[11] « La chatelaine y apparait « mince, jolie… grands yeux, cheveux châtains, portant un bijou, une ‘’chatelaine’’ d’or, de perles et de pierres avec décussons », Tessier Isabelle, Edouard *Marsal, op. cit.,* p.153.



Figure 52: Portrait d'un petit garçon, 1888, Huile sur toile, 0.65 x 0.50, s.d.m.g., Collection particulière.



Figure 53 : La Cueilleuse de cerises, 1889, Huile sur toile, 0.64 x 0.96, s.d.b.g., Collection particulière.



Figure 54: Portrait de Léon Dumas, 1889, Huile sur toile, s.d.m.d., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Exposition : Salon de Montpellier, 1902.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1902.



Figure 55: Portrait de Jules Emile Planchon (d'après Jean-Pierre Montserret), 1889, s.d.m.g., Huile sur toile, 0.81 x 0.64, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

Inscription : d'après Montserret



Figure 56: Portrait de Jules Emile Planchon (d'après Jean-Pierre Montseret), 1889, Huile sur toile, s.d.m.g., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Inscription : d'après Monserret

©DRAC Occitanie-PM34002149

Figure 57 : Portrait du docteur Dubiouchet, 1889, Huile sur toile, 0.63x0.52, s.d.m.g., Collection particulière.

Inscription : Au docteur Dubiouchet/[Illis.] à Montpellier/ Février 1889.



Figure 58: Portrait de Calixte Cavalier, 1889, Huile sur toile, s.d.m.g. Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit*

Figure 59: Portrait de Charles Frédéric Martins, 1890, Huile sur toile, 0.80 x 0.63, s.d.m.d., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

60–Portrait de M.G.., v.1890, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 21 mai 1890, « Montpellier, Exposition des Beaux-Arts », *Le Petit Méridional*, 4 mai 1890 ; Livret du Salon de Montpellier, 1890.

Exposition : Salon de Montpellier, 1890.

61– Portrait d'homme devant un paysage, v.1891, Peinture, localisation inconnue.

Référence : Lettre du commanditaire à Marsal, datée du 15 décembre 1891[12].

---

[12] « Nous même/ sommes fort contents de pouvoir/ contempler notre ami qui est/ tout à fait ressemblant/ dans un paysage agréable. », les récipiendaires du tableau habitent à Villefranche, la devise « Bien boire et laisser dire » apparait sur l'en-tête de la lettre qui représente la façade d'une maison de maître, NI-7.

62–Portrait de Marie-Gabrielle-Victoire Ménard, 1891, Huile sur toile, 1.77 x 1.28, Hôpital de Lodève.

Référence : « Les Portraits de M. Vinas et de Mme Médard. », *L'indépendant de Lodève,* 13 septembre 1891.



Figure 63 : *Portrait de la fille de l'artiste, Adèle Marsal,* 1892, Huile sur toile, s.d.b.g.., Collection particulière.



Figure 64 : Etude pour le *portrait de la fille de l'artiste, Adèle Marsal,* 1891, Graphite sur papier, s.d.b.g.., Collection particulière.

Inscription : Mlle Adèle Marsal/ à la Fontaine de St Berthomieu/ 18 juin 1891

65– Portrait pour la famille Bastide de Clauzel, av. novembre 1893, localisation inconnue.

Référence : Lettre de Barthélémy Bastide de Clausel à Marsal[13].

66– Portrait Posthume du fils de M. Moulinier, ap. novembre 1893, localisation inconnue.

Référence : Lettre de Barthélémy Bastide de Clausel à Marsal[14].



Figure 67 : *Portrait d'homme*, 1894, Huile sur toile, 0.70 x 0.60, s.d.m.d., Collection particulière.

Figure 68: Portrait d'Emile Cauvet, 1894, Huile sur toile, 1.15x0.88, s.d.b.d., Musée de la ville de Narbonne.

Exposition : Salon de Montpellier, 1896 ; *Visages Narbonnais*, exposition du Musée d'art et d'Histoire de Narbonne, 1880.

---

[13] Mon cousin, M. Moulinier, /de Cournonterral, (…)/ désirerait avoir de /l'habilité de votre pinceau /le portrait de son fils /défunt./ J'aime à croire que vous /vous entendrez avec lui/ et qu'il me soit aussi / satisfait que je ne l'ai / été moi-même. », CB-1.
[14] *Ibid.*

Référence, Livret du Salon de Montpellier, 1896 ; « Chronique Locale », *Le Petit Méridional*, 21 juillet 1896 ; LEPAGE Jean, *Catalogue des collections du musée de Narbonne*, Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Narbonne, Narbonne, 2009, 276p ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit,*

©Musée de la ville de Narbonne

69–Portrait de M. Gilles, vice-président du Tribunal civil de Montpellier, v.1894, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine,* 11 novembre 1894 ; « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine,* 2 juin 1895[15].

Exposition : Musée Fabre, 1894.

70–Portrait de Mme B…, v.1895, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Deux tableaux de Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 6 avril 1895.



Figure 71: Portrait de petite fille, 1896, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.

72–Portrait de Léopold Carlier, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, v.1896 ; « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 26 avril 1896.

---

[15] « Dans ce portrait, de grandeur naturelle, vu jusqu'aux genoux, M. Gilles, vêtu de la robe, est debout, la tête de face. », « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine*, 2 juin 1895, p.6.

Exposition : Salon de Montpellier, 1896.

73–Portrait de M. F…, officier de marine en retraite, v.1896, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : *« Beaux-Arts »,* Le Vie Montpelliéraine*,* 1er mars 1896[16].

74–Portrait de Charles Couderc, v. 1897, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Lettre de Charles Couderc à Louis Marsal, datée du 31 janvier 1897[17].

75–Portrait de M.X…, v.1897, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 7 décembre 1897[18].

---

[16] « Il est debout, en grande tenue, la main gauche sur l'épée, la droite tient le chapeau. Le tout se détache sur un fond de ciel orageux. (…) Il est vrai que la physionomie martiale de ce vieil officier de marine, à la figure parcheminée par les années passées en mer, rendait la ressemblance facile, et un peintre de détail comme Marsal devait certainement se plaire à rendre fidèlement tous les plis du visage du vieux marin. Si les accessoires du costume étaient exécutés avec un peu plus de laisser-aller et de liberté, ce portrait serait certainement complet. », « Beaux-Arts », *Le Vie Montpelliéraine*, 1er mars 1896.

[17] « Je pense sous peu venir à Montpellier (…) je profiterai de cette occasion pour venir vous voir et donner une autre séance à ton/ Père pour l'achèvement de mon portrait. ».

[18] « Le personnage est bien campé, le mouvement bien compris. Les accessoires sont aussi fort bien rendus. Remarque particulièrement l'effet produit par le reflet du lion de bronze dans la glace de la cheminée, le fauteuil aux franges multicolores sur lequel sont négligemment placés le chapeau et les gants de M. X. ; le tapis aux nuances claires et délicates et tant d'autres détails qui complètent heureusement cette belle composition. », « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 7 décembre 1897, p.3.



Figure 76: Portrait de Henri Félix François Gay, 1899, Huile sur toile, 0.80x0.65, s.d.m.g., Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

TESSIER Isabelle, Edouard Marsal, op. cit.



Figure 77: Portrait de Henri Félix François Gay (copie), 1899, Huile sur toile, 0.80x0.65, s.d.m.g., Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

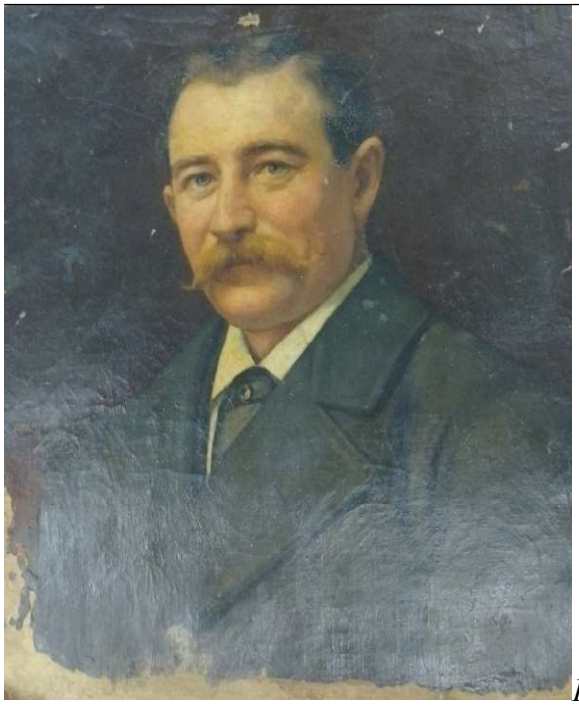


Figure 78: Portrait d'homme, 1899, Huile sur toile, 0.55 x 0.47, s.d.m.g., Musée Fabre, Montpellier.

Figure 79 : Portrait d'homme, 1899, Huile sur toile, s.d.m.g., Collection particulière.



Figure 80: *Portrait de Louis Marsal (fils de l'artiste)*, 1902, Huile sur toile, s.d.m.g., Collection particulière.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1902 ; « Le salon montpelliérain », *Le Petit Méridional*, 1er juin 1902 ; Pinxit, « La Société Artistique de l'Hérault, Dix-huitième exposition », *La Vie Montpelliéraine*, 22 juin 1902 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1902.

Figure 81 : Portrait de Jean Bulio, 1902, Fusain et craie blanche, 0.24x0.18, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Jean Bulio,/ sculpteur-statuaire

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

82–Portrait du docteur L.D.., v.1902, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1902 ; « Le salon montpelliérain », *Le Petit Méridional*, 1er juin 1902 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1902.

83–Portrait de Mlle Telma, de l'Opéra-Comique, v.1902, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1902 ; « Le salon montpelliérain », *Le Petit Méridional*, 1er juin 1902 ; Pinxit, « La Société Artistique de l'Hérault, Dix-huitième exposition », *La Vie Montpelliéraine*, 22 juin 1902[19] ; « Beaux-arts », *La Vie Montpelliéraine*, 29 juin 1902.

Exposition : Salon de Montpellier, 1902 ; Musée Fabre, 1902.

Figure 84: Portrait d'Ernest Baradat, 1903, Huile sur toile, 1.30x0.90, s.d.b.d., Bibliothèque du Palais de Justice de Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

85–Portrait de M. Baradat, premier président de la cour, v.1903, Peinture, Localisation inconnue.

[19] « (…) une dame couverte d'une fourrure riche et qui a dû donner bien du mal à l'artiste. », Pinxit, « La Société Artistique de l'Hérault, Dix-huitième exposition », *La Vie Montpelliéraine*, 22 juin 1902.

Référence : « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 14 juillet 1903[20].

86–Portrait de Mlle S.M., v.1904, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, v.1904 ; « Le salon montpelliérain », *L'Eclair*, 9 décembre 1904.

Exposition : Salon de Montpellier, 1904.



Figure 87: Portrait de Frédéric Mistral, 1906, Huile sur carton, 0.24x0.15, s.d.b.d., Museon Arlaten, Arles.

Inscription : à Nimes/ Lou bau Dimanche das Rampas à Nîmes 8 d'Abrieu 1906

©Museon Arlaten

---

[20] Cette œuvre est réalisée en deux exemplaires, « M. le premier président Baradat, qui est présente de face, dans sa toge écarlate et avec toutes ses décorations. Sur fond gris vert, rehaussé de nuances rutilantes vert eau et laque qui accusent la lourdeur des plis d'un épais rideau, à gauche, de détache l'énergique figure de M. Baradat, très largement peinte, mais avec une distinction et une maîtrise qui dénotent un pinceau des plus expérimentés. Le souci du détail se retrouve partout, aussi bien dans l'exécution du « morceau » principal, la tête, avec ses cheveux et sa barbe blanche d'une transparence absolue, que dans l'étude des mains, des plis de la toge, de l'hermine ou des meubles, un fauteuil et un guéridon de style qui figurent dans la composition. », « La Société Artistique », *L'Eclair*, 14 juillet 1903.

Figure 88: Portrait de Paule Massol (née Montahut, ancienne élève du peintre), 1907, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.



Figure 89 : Portrait d'Homme, 1907, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.

90–Portrait de Mlle P.M., v.1907, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1907.

Exposition : Salon de Montpellier, 1907.

Figure 91: Portrait de André Prosper Paul Crova, 1908, Huile sur toile, 0.85x0.65, s.d.m.d., Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

92–Portrait de vieille femme., v.1908, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1908.

Exposition : Salon de Montpellier, 1908.

93– Portrait de Paul Gervais de Rouville, 1908, Huile sur toile, 0.82x0.66, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

Référence ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 94: Portrait présumé de la petite fille du peintre (Reine), 1910, Pastel, s.d.m.d., Collection particulière.

95–Portrait de Mlle J.M., v.1910, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1910.

Exposition : Salon de Montpellier, 1910.

96–Portrait de M. T.., v.1910, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1910.

Exposition : Salon de Montpellier, 1910.

Figure 97: Portrait d'Armand Sabatier, 1911, Huile sur toile, 0.82x0.67, s.d.m.d., Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 98: Portrait d'Edme Hippolyte Marié-Davy, 1911, Huile sur toile, 0.81x0.65, s.d.m.d., Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

Figure 99: Portrait de jeune fille au bouquet de violette, 1911, Huile sur toile, 0.57x0.46, s.d.b.d., Collection privée.

100–Portrait de jeune fille, v.1911, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1911 ; « Beaux-Arts, Exposition des Beaux-Arts au pavillon populaire », *La Vie Montpelliéraine*, 9 avril 1911 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1911.

101–Portrait de M.W.., v.1911, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1911 ; « Beaux-Arts, Exposition des Beaux-Arts au pavillon populaire », *La Vie Montpelliéraine*, 9 avril 1911 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1911.



Figure 102: Portrait du Cardinal de Cabrières, 1912, Huile sur toile, 2.40x1.49, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Référence : « Carnet méridional », *L'Eclair*, 1er janvier 1912 ; « Beaux-Arts. », *La Vie Montpelliéraine*, 15 juin 1913 ; « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 16 juin 1913 ; DAVRAY Raoul, « Portrait du Cardinal », *L'Eclair*, 22 juin 1913 ; « Montpellier », *L'Eclair*, 1er février 1922 ; Page de Une, *La Vie Montpelliéraine*, 29 janvier 1929 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 103: Le Suisse de Sainte-Anne, 1913, Huile sur toile, 1.28x0.80, s.d.b.g., Musée du Vieux Montpellier.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1913 ; Livret du Salon de Paris, 1914 ; « Nos peintres au Salon », La Vie Montpelliéraine, 12 avril 1914 ; « Edouard Marsal », Le Petit Méridional, 23 octobre 1927 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Exposition : Salon de Montpellier, 1913 ; Salon de Paris, 1914.

Figure 104 : Portrait de femme en pied, 1914, Huile sur toile, 1.50x0.97, s.d.b.g., Musée Fabre, Montpellier.

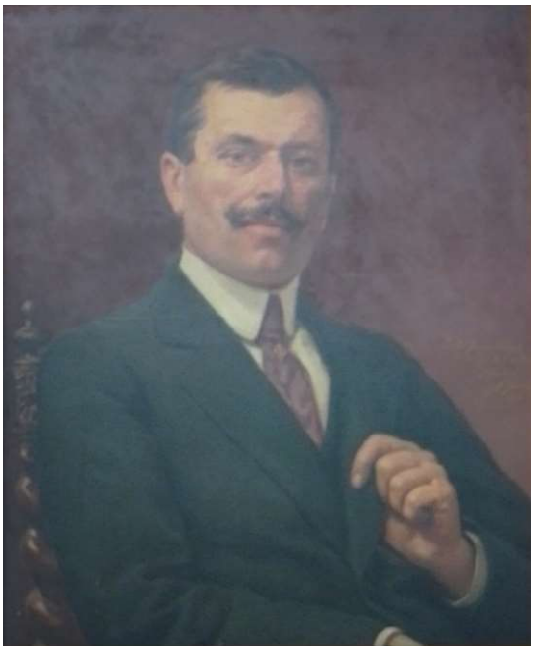


Figure 105: Portrait de Joseph Vidal, 1914, Huile sur toile, s.d.m.d., Musée Fabre, Montpellier.

Inscription : à M. Joseph Vidal/ hommage de l'auteur/ E. Marsal/Janvier/ 1914.

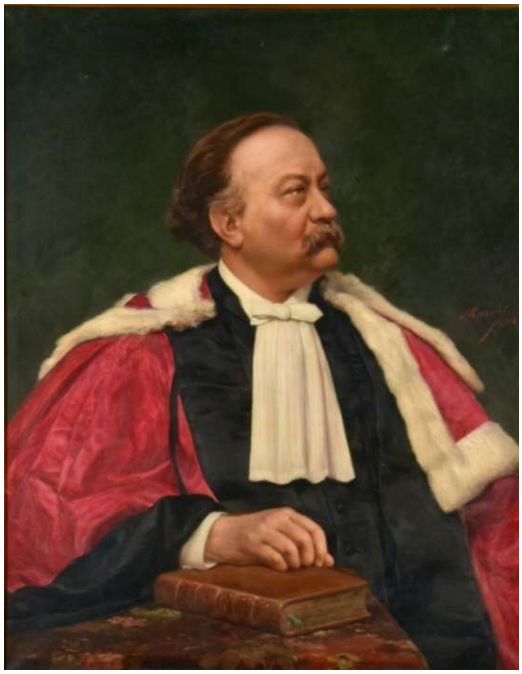


Figure 106: Portrait de Joseph Grynfellt, 1914, Huile sur toile, s.d.m.d., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Figure 107 : Portrait de Mademoiselle Alice de Matton Cameiro, 1914, Dessin, Collection particulière.

Inscription (au dos) : Mlle Alice de Matton Cameiro de Lisbonne (16 ans en 1912)

Référence : TESSIER Isabelle, Edouard Marsal, op. cit.



Figure 108 : Portrait d'une famille bourgeoise, 1916, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : E. Marsal/ pinx. ad. nat.



Figure 109 : Autoportrait, 1917, Lithographie, Localisation inconnue.

110– *Portrait de William Oechsner de Coninck*, v.1918, Huile sur toile, 0.81x0.65, s.d.m.d., Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

111–Portrait d'homme, v.1921, Localisation inconnue.

Référence : : Livret du Salon de Montpellier, 1921 ; GAUTIER Henri, « Le salon de Montpellier, peinture », *La Vie Montpelliéraine*, 21 mai 1921.

Exposition : Salon de Montpellier, 1921.



Figure 112 : *Portrait de femme*, 1922, Huile sur toile, 0.65x0.55, s.d.b.d., Collection particulière.

113–Portrait de fillette, v.1922, Localisation inconnue.

Référence : « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 23 décembre 1922[21].

114–Portrait du professeur B…, v.1922, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1922.

Exposition : Salon de Montpellier, 1922.

115–Portrait du chanoine Mauzac, v.1922, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1922.

Exposition : Salon de Montpellier, 1922.

Figure 116 : Portrait de femme, 1923, Huile sur toile, 0.55x0.43, s.d.m.g., Collection particulière.

[21] « (…) tout cela palpite et frissonne dans une harmonieux décor, sur un joli fond de peluche bleu assourdi qui fait bien ressortir un buste gracieux de fillette brune, aux yeux noirs et aux cheveux bruns, d'une quinzaine d'années, vue de trois quarts est vêtue d'un corsage en soie orange. », « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 23 décembre 1922.

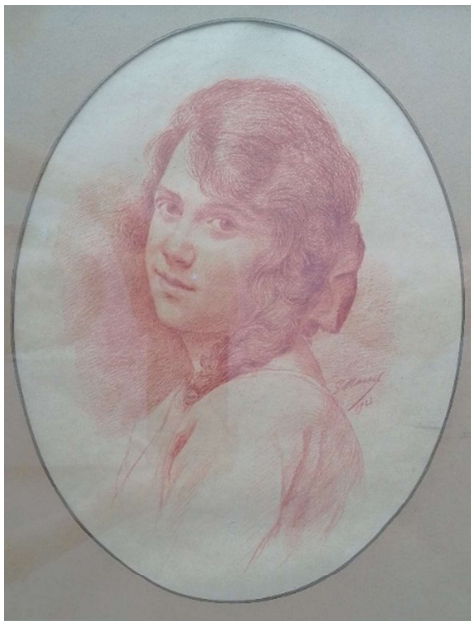


Figure 117 : Portrait de femme, 1923, Sanguine sur papier, s.d.m.d., Collection particulière.



Figure 118 : Portrait de Rose Azéma, 1923, Huile sur toile, 0.61x0.50, s.d.m.d., Musée Fabre, Montpellier.

119–Portrait de Mlle G. M., v.1923, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1923.

Exposition : Salon de Montpellier, 1923.

120–Portrait de Mlle D., v.1923, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1923.

Exposition : Salon de Montpellier, 1923.

121– Portrait de Mlle C.., v.1923, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Beaux-Arts. », *L'Eclair*, 14 septembre 1923[22].

122–Portrait de Raoul Dussol, v.1927, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : *La Vie Montpelliéraine*, 18 juin 1927 ; *La Semaine Montpelliéraine*, août 1933[23] ; *TESSIER Isabelle,* Edouard Marsal (1845-1929)*,* op. cit.

Figure 123 : Portrait de Paul Delmas, 1928, Huile sur toile, s.d.m.d., Localisation inconnue.

Figure 124 : Deux figures montpelliéraines (Madame Cissé), n.d., Huile sur toile, 0.27x0.33, n.s., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

---

[22] (…) son dernier portrait, puisque c'est celui d'une jeune fille, Mlle C…, et que le sujet se présente de face. Il s'enlève énergiquement, en nuances claires et brillantes, sur fond de peluche vieil or, disons-nous, gracieuse et délicate, les cheveux noirs épars dur les épaules, au corsage bleu, aux traits expressifs. », « Beaux-Arts. », *L'Eclair,* 14 septembre 1923.

[23] L'article couvre l'exposition Dussol-Russel dans la ville de Sète ayant lieu en 1933, TESSIER Isabelle, Edouard *Marsal, op. cit.,* p.164.

Figure 125: Portrait de Justin Benoit, n.d., Huile sur toile, 0.78 x 0.63, s.m.g., Faculté de Médecine, Université Montpellier I.

Inscription : EM. d'après Monseret

Figure 126 : Portrait d'un ecclésiaste, n.d., Huile sur toile, 0.70x0.53, s.b.d., Collection particulière.

Figure 127: Portrait d'Alfred Bruyas d'après Eugène Delacroix, n.d., Huile sur toile, 0.27x0.22, n.s., Musée Fabre, Montpellier.



Figure 128 : Portrait de jeune femme au bonnet, n.d., Huile sur toile, 0.73 x 0.59, n.s.n.d., Collection particulière.

Figure 129: Portrait de Jules Pagézy (d'après Matet), n.d., Huile sur toile, 1.00x0.81, n.s., Musée Fabre, Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 130: *Saint Jérôme (d'après Guido Reni)*, n.d., Huile sur toile, 0.50x0.40, n.s., Collection privée.



Figure 131: Portrait présumé de Jules Marsal (petit fils de l'artiste), n.d., Huile sur toile, s.m.g., Collection particulière.



Figure 132 : La Jeune fille au panier (d'après Greuze), n.d., Huile sur toile, 0.40x0.35, n.s., Collection particulière.

Figure 133: La petite Nanette (d'après Greuze), n.d., Huile sur toile, 0.40x0.33, n.s., Collection privée.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 134 : Profil d'homme à la pipe (miniature), n.d., Huile sur toile, 0.20x0.15, s.m.d., Collection particulière.

Figure 135 : Portrait de la comtesse de Gange, n.d. (v.1870), Dessin, 0.21x0.16, s.m.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 136 : Portrait de Richer de Belleval, n.d. (v.1870), Dessin avec rehauts de blanc, 0.17x0.14, s.m.d., Collection particulière.

Inscription : Richer de Belleval 1664. Médecin né à Chalon sur Marne vers 1590, mort en 1664.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 137 : Portrait de Monseigneur de Pradel, n.d. (v.1870), Dessin, 0.30x0.23, s.m.d., Collection particulière.

Inscription : Monseigneur de Pradel/ évêque de Montpellier (1675-1696)/ 1644 mort en 1696/ enseveli à l'hôpital général

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 138 : Portrait de M. de Joubert, n.d. (v.1870), Dessin, 0.31x0.23, s.m.d., Collection particulière.

Inscription : M. de Joubert / Philippe Laurent de Joubert, archéologue, naturaliste, magistrat. Montpellier 1729-1792.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 139 : Portrait de Monseigneur de Charency, n.d. (v.1870), Dessin, 0.30x0.23, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Mgr de Charency/ évêque de Montpellier/ né à Autun en 1689/ mort en 1748.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 140 : Portrait de M. de Bernage, n.d. (1870), Dessin, 0.31x0.24, s.m.d., Collection particulière.

Inscription : M. de Bernage de St Maurice/ Conseiller. Intendant du Languedoc XVIIIe siècle

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 141 : Portrait de L. Pouget-Maisonneuve, n.d., Pastel, 0.91x0.64, s.d.b.d., Musée du Fougau, Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 142: Portrait d'Ernest Michel, n.d., Lithographie, 0.40x0.28, s.b.g., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 143: Portrait de Monseigneur Charles de Pradel, Huile sur toile, Evêché-22 rue Lallemand.

Référence : Plateforme POP du Gouvernement.

Figure 144: Portrait de François-Anselme Jaumes, Huile sur toile, Faculté de Médecine (hall), université Montpellier I.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit* ; Plateforme POP du Gouvernement.

145– Portrait de Frédéric Parmentier, n.d., Huile sur toile, 0.65x0.81, Faculté de Pharmacie, Université Montpellier I.

146– Portrait du secrétaire général de la préfecture de Haute-Garonne, Peinture.

Référence : Lettre du commanditaire à Marsal non datée[24].

147– Portrait de Charles Leenhardt, Peinture.

Référence : Lettre Charles Leenhardt à Marsal, non datée[25].

---

[24] « (…) j'ai cherché à vous rencontrer/ pour vous serrer la main & vous remercier du/ beau portrait que vous avez bien voulu me peindre. », NI-ND-1.
[25] « Me trouvant très occupé, je/ désirerais si cela vous est indifférent/ retarder de quelques jours la séance/ que ns avions convenue pour/ aujourd'hui », LC-1.

Etudes de portrait :



Figure 148: Profil de Catherine Roussille Marsal (épouse de l'artiste), 1868, Graphite sur papier, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : CR-EM

149–Etude d'expression, v.1869, peinture, Localisation inconnue.

Exposition : Salon de Montpellier, 1869.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1869.


Figure 150: Profil de fillette, 1869, Graphite sur papier, 0.12x0.12 (ovale), s.d.b.d., Collection particulière.

151– Tête d'étude, 1873, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1873.


Figure 152 : Portrait de Simon Courtaud, 1876, 0.25x0.20, Graphite, pastel, fusain et craie blanche sur papier, Collection particulière.

Inscription : S. Courtaud 1660

Figure 153 : Portrait de Lucien Bonaparte-Wyse, 1877, Dessin, s.b.d.d.b.g., Localisation actuelle inconnue[26].

Inscription : 27 Nouv. 1877/Mount-Pelié

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[26] L'actuelle représentation proposée par Isabelle Tessier, vient d'une photocopie conservée au Musée du Roure d'Avignon, TESSIER Isabelle, *op. cit.*, p.125.



Figure 154: Profil de petite fille, 1882, Fusain et rehauts de blanc sur papier, 0.12x0.16 (ovale), s.d.b.d., Collection particulière.

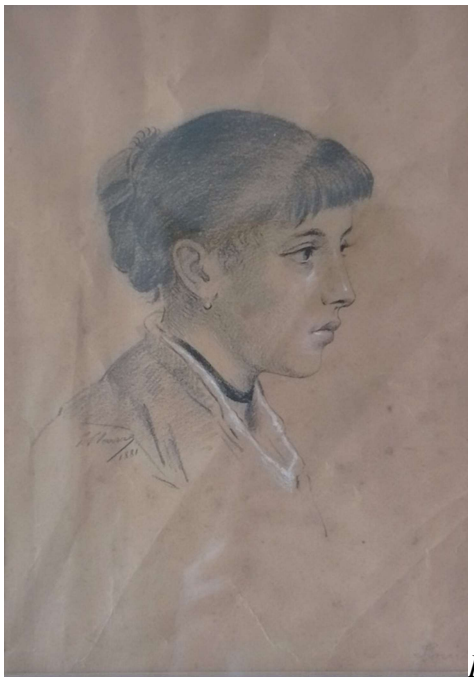


Figure 155 : Portrait de jeune fille, 1881, 0.27x 0.19, Graphite, fusain et craie blanche sur papier, Collection particulière.


Figure 156: Portrait d'homme, 1882, Fusain et rehauts de blanc sur papier, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 157 : Portrait de Vasili Alecsandri, 1882, Dessin, 0.15x0.10, s.d.b.d., Musée du Roure Avignon.

Inscription : M.V. Alecsandri/ Félibre du Clapàs/ 9 Mai 1882

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 158 : Portrait d'Antonin Glaize, 1884-1886, Dessin, s.m,d., Localisation actuelle inconnue[27].

Inscription : A la félibrejada de la Villa Louisa/ procha Mount-Pelè en 1884 ; A.G dins lou trin ainant/ à l'enterrament de Aubanel/ nioch dau 31 outobre 1886

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 159 : Portrait du pêcheur Goutran, 1886, Graphite et craie blanche, 0.20x0.18, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Goutran lou pescaire de las cabanas

[27] Le visuel provient des archives du Musée du Roure à Avignon, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal*, *op. cit*., p.129.



Figure 160: Portrait de femme, 1891, Graphite sur papier, 0.19x0.12, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : à/ Bédarieu



Figure 161: Portrait de Mlle Bras, 1891, Graphite sur papier, 0.19x0.12, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Mlle Bras

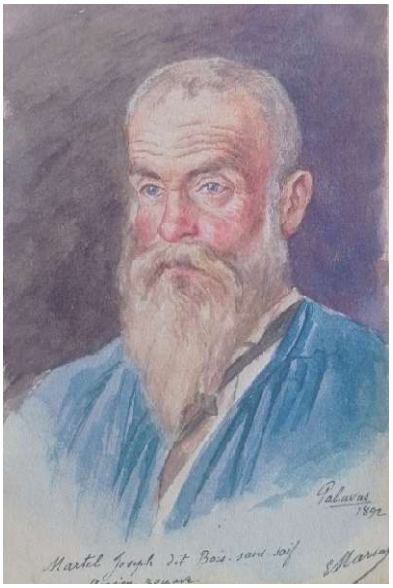


Figure 162 : Portrait de Joseph Martel, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.b.g.d.b.d., 0.18x0.11, Collection particulière.

Inscription : Palavas/ 1892/ Martel Joseph dit bois-sans-soif/ Ancien zouave

---


Figure 163 : Portrait de dame, 1893, Graphite, fusain et craie blanche sur papier, s.d.b.d., Collection particulière.

164–Portrait d'enfant (Tête d'étude), 1896, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Musée Fabre », *L'Eclair,* 12 décembre 1896 ; « Musée Fabre », *La Vie Montpelliéraine*, 13 décembre 1896 ; « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 20 décembre 1896[28].

---

[28] « […] M. Marsal exposait au musée Fabre un portrait de petite fille. Ce portrait fort gracieux a été très apprécié ; cette physionomie rieuse d'enfant blonde était finement rendue et fait honneur à l'artiste », *« Beaux-Arts », La Vie Montpelliéraine,* 20 décembre 1896.



Figure 165: Portrait de Charles Rieux, 1900, Graphite sur papier, 0.19x0.12, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription :12 Mars 1900/ Charloun Rieù



Figure 166: Portrait de femme endormie, 1900, Graphite sur papier, 0.14x0.22, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription :22 janvier/1900



Figure 167: Portrait de femme éveillée, n.d., Graphite sur papier, 0.14x0.22, s.b.d., Collection particulière.



Figure 168 : Portrait de l'abbé Emprin, 1902, Graphite, fusain et rehauts de blanc sur papier demi-teinte, s.d.b.d., 0.35x0.28, 316 J, Fonds Marsal, Archives départementales de l'Hérault.

Figure 169 : Portrait de Pierre Brun, professeur de lycée, 1905, Graphite sur papier, 0.24x0.31, s.d.b.g., Musée Fabre, Montpellier.

Inscription : A son compatriote/ M. Pierre Brun/ bon souvenir/ E. Marsal /1905

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

*Figure 170 : Portrait de Monseigneur Bousquet*, n.d., 0.25x0.18 (ovale), Graphite, fusain et craie blanche sur papier, Collection particulière.

Inscription : Mgr Bousquet/ Narbonne 28 mai 1605 – 24 Juin 1675 Montpellier

---

Figure 171: Portrait de Félix Gras, n.d., Graphite sur papier, 0.12x0.09, s.m.g., Collection particulière.



Figure 172: Etude de miniature de portait femme, n.d., Mine de plomb, 0.06x0.11, n.s., Collection privée.


Figure 173 : Miniature portrait d'homme, n.d., 0.05x0.05 (ovale), Graphite et craie blanche sur papier demi-teinte, s.b.g., Collection particulière.


Figure 174 : Portrait de l'Abbé Laurent, n.d., 0.07x0.10, Graphite sur papier, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Abbé Laurent Curé d'Azillanet

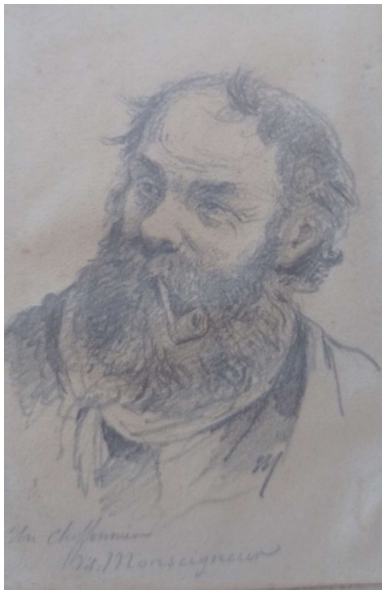


Figure 175 : Portrait de chifonnier, n.d., 0.16x0.10, Graphite sur papier, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Un chiffonier/ dit Monseigneur














Figure 176 : Douze études d'expressions réalisées au miroir, n.d., 0.14x0.11 (ovale), Graphite sur papier, s.b.d., Collection particulière.



Figure 177: Profil d'enfant, n.d., Aquarelle, s.m.d., Collection particulière.

Figure 178 : Portrait d'Alphonse Roque-Ferrier, Dessin, s.m.d., Localisation actuelle inconnue[29].

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[29] L'actuelle représentation proposée par Isabelle Tessier, vient d'une photocopie conservée au Musée du Roure d'Avignon, TESSIER Isabelle, *op. cit.*, p.126.

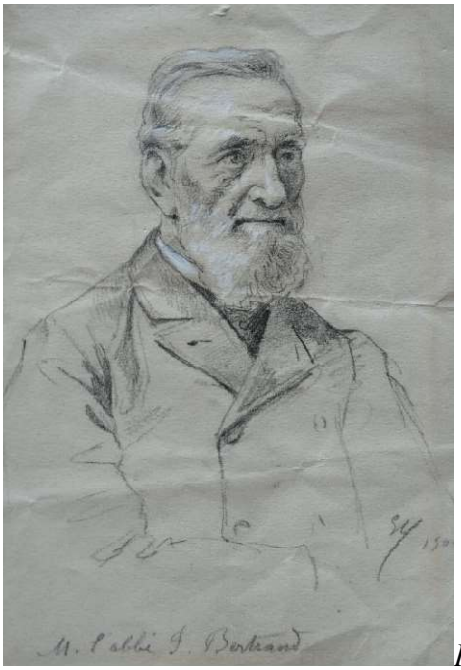


Figure 179: Portrait de l'abbé J. Bertrand, 1906, Graphite, fusain et rehauts de blanc, 0.20x0.15, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : M. l'abbé J. Bertrand

Peinture d'Histoire :

Scènes religieuses :



Figure 180 : Saint Benoît d'Aniane, 1875, Huile sur toile, 0.51 x 0.41, s.d.b.d., Collection particulière.

Exposition : Salon de Montpellier, 1875.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1875 ; « Chronique locale », *Le Messager du Midi*, 26 mai 1875 ; « Société artistique de l'Hérault », *La République*, 3 juin 1875.

181– *La Sainte Famille, (esquisse d'après Luca Giordano)*, v.1877, Peinture, Localisation actuelle inconnue.

Référence : Bulletin annuel de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art Chrétien, 1877, TESSIER Isabelle*, Edouard Marsal (1845-1929), op. cit.*

Figure 182: Saint Augustin d'Hippone, 1880, Huile sur toile, 3.5x1.5, s.d.b.d., Eglise Saint-Geniès-de-Rome, Tressan.

Exposition : Cathédrale Saint-Pierre, Montpellier, 1880.

Référence : « Société Saint-Jean », *Le Messager du* Midi, 12 décembre 1880 ; « Chronique locale », *L'Union* Nationale, 12 décembre 1880 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

183–Ulysse sauvé du naufrage par Minerve, copie d'après Pierre-Charles Trémolières, 1883, Huile sur Toile, n.s., Musée d'art de Cholet.

Référence : Lettre du président de la Société des sciences, lettres et Beaux-Arts de Cholet à Marsal, datée du 14 juillet 1883[30].

---

[30] Archives Départementales de l'Hérault, 316 J.



Figure 184: Saint Roch dans la forêt, 1885, Huile sur toile, 3.0x2.3, s.d.b.d., Eglise Notre-Dame-des-Tables, Montpellier.

Référence : « Prime de « L'Eclair » », *L'Eclair,* 22 mai 1885 ; « Les fêtes de Saint Roch », *Le Messager du Midi*, 18 mai 1885 ; AZEMA Pierre, *La revue occitane, juin 1929* ; LEPAGE Jean, *La Création artistique dans le Languedoc, vers 1889*, Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Narbonne, Narbonne, 1989, 96p ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 185: Etude pour Saint Roch dans la forêt, n.s.n.d., Graphite, fusain et rehauts de blanc sur papier, Collection particulière.

Inscription : modèle du/ St Roch/ de N. Dame/ des Tables

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

186–Notre seigneur donnant les clefs à Saint Pierre (copie d'après Ranc), v.1884, Peinture, 2. 50x 1.70, Dernière localisation connues : Eglise Saint-Nazaire-de-Ladarez.

Référence : Bulletin annuel de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art Chrétien[31] ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 187 : Allégorie de la France se remettant à la protection du christ, 1901, Aquarelle, 0.65x0.48, s.d.b.g., Collection particulière.



Figure 188 : La mort de Joseph, 1902, Encre et lavis sur papier, 0.38x0.28, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

---

[31] TESSIER Isabelle, Edouard *Marsal, op. cit.,* p.151.



Figure 189 : Le Sacrement du baptême, n.d., Encre et lavis sur papier, 0.25x0.17, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Figure 190 : La Peyre de Crabère, Histoire épisodique du Vieux Lourdes, v.1912, Encre et lavis, rehauts de blanc sur papier, 0.17x0.28, s.b.d., Collection particulière[32].

---

[32] Ce dessin appartient à un ensemble de 20 compositions réalisées dans le cadre d'une conférence donnée par le professeur Bérard dans la ville de Lourdes, traitant de l'Histoire de la ville. Une série de carte postales est tirée des compositions de Marsal, « Deux montpelliérains à Lourdes », *La Vie Montpelliéraine*, 21 avril 1912.



Figure 191 : Jeanne d'Arc entendant des voix, 1920, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Exposition : Salon de Montpellier, 1921.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1921 ; *La Vie Montpelliéraine,* 21 mai 1921 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

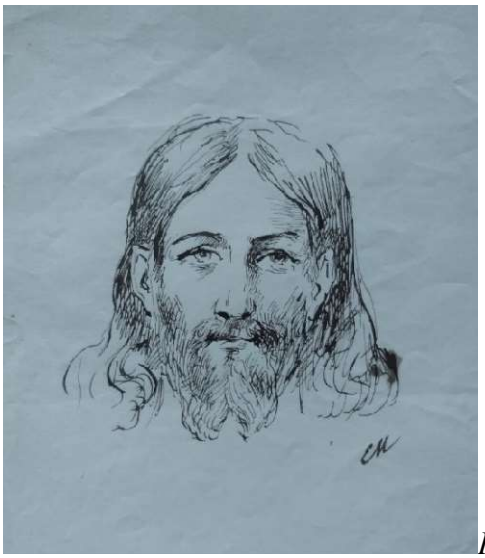


Figure 192 : Tête de Christ, n.d., Encre sur papier, 0.15x0.0.15, s.b.d., Collection particulière.

193–Douloureux pressentiment, 1926, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1926 ; DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 24 avril 1926[33] ; *La Vie Montpelliéraine*, 22 mai 1926 ; *L'Eclair*, 19 avril 1926 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929), op. cit.*

Exposition : Salon de Paris, 1926.

194–Christ, v.1926, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Lettre de Louis Martin à Marsal, datée du 2 mai 1926[34] ; TESSIER Isabelle*, Edouard Marsal (1845-1929), op. cit.*

195–Notre Seigneur Jésus Christ, Huile sur toile, Miniature, Localisation inconnue.

Référence : Lettre du Comte de Massia à Marsal[35].

---

[33] « La Vierge Marie conduite par son époux traverse une forêt touffue. Ses yeux purs sont levés vers un énorme branchage en forme de croix. Est-ce une secrète préscience de la tragédie du Golgotha ? Son visage est soucieux, son regard se trouble. Dans la voyageuse a surgi soudain la Mater Dolorosa ». L'œuvre est un envoi pour la Salon parisien de 1926, DAVRAY Raoul, « Edouard Marsal », *La Vie Montpelliéraine*, 24 avril 1926, p.5.

[34] Louis Martin, architecte et commanditaire de l'œuvre donne d'instruction pour compléter la composition : « (…) couronne en arbuste assez gros… Ne pas présenter un rouquin, mais un beau ton cendré, blond cendré… ». Nous reprenons ici la transcription proposée par Isabelle Tessier, TESSIER Isabelle, Edouard *Marsal, op. cit.,* p.164.

[35] Le comte, commanditaire de la miniature, donne les instructions suivantes au peintre : « Le tout avec une ineffable expression de tendresse… Les marques de plaies sont rouges mais ne saignent pas… Les vêtements sont blancs de neige avec l'aspect ouateux de la neige fraichement tombée, et vivement éclairée. Le cœur ne porte pas de croix, mais seulement une flamme, le cœur, éclatant comme le soleil laissant échapper des rayons de lumière… Les yeux d'un bleu magnifique ; les cheveux et la barbe sont blonds… ». Nous reprenons ici la transcription établie par Isabelle Tessier dans son étude, TESSIER Isabelle*, Edouard Marsal*, *op. cit., p.160.*

Histoire et folklore local :



Figure 196 : Guyen de Capestang, 1882, 0.30x0.22, Fusain et craie blanche sur papier, s.d.b.g., Collection particulière.



Figure 197: La remise du drapeau à l'Association des étudiants de Montpellier par le Président Carnot en 1890, 1891, Huile sur toile, 2.00x3.00, s.d.b.g., Université Montpellier I, Faculté de Médecine.

Référence : « Chronique locale », *Le Petit Méridional*, 13 janvier 1891 ; « Les panneaux décoratifs du Cercle des Etudiants. », *Le Petit Méridional*, 16 janvier 1891 ; « Au Clapàs », *La Cigalo d'Or*, 15 février 1891 ; « La Remise du drapeau », *Le Petit Méridional*, 13 janvier 1891 ; ROUZAUD Henri, *Le fêtes du VI eme Centenaire,* Coulet, Montpellier, 1891 *; DELMAS Paul, Le patrimoine de la Faculté de médecine*, Manufacture de la Charité, Montpellier, 1921 ;

« L'escalier de Charancy », *L'Eclair*, 4 novembre 1921, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit,* DAGUERRE DE HUREAUX Alain, PALOUZIE Héllène, CHRISTOPHE Delphine (dir.), *Du savoir à la Lumière, Les collections des universités montpelliéraines,* Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2014, 80p ; ROUSSEL Michel, PALOUZIE Héllène, (dir.), *Le 8ème Centenaire de l'Université de Médecie de Montpellier,* Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2021, 108p.

Figure 198:La porte d'Aigues-Mortes prise d'assaut, 1895, Huile sur toile, 0.64x0.63, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

199–Raymond VI Comte de Toulouse, s'oppose à la sortie de la Confrérie blanche, qui doit se porter au secours de Simon de Montfort, v.1896, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*. p.256.

---

*200–La mort de Saint Roch, v.*1902, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 18 mai 1902 ; « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 23 mai 1902[36] ; « Beaux-Arts », *L'Eclair*, 17 mai 1902 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Musée Fabre, 1902.

201– Pierre d'Aragon à la chasse, v.1905, Peinture.

Référence : Lettre de Louis Berthomieux à Marsal, non datée ; lettre de Mistral à Marsal, datée du mois de mars 1908 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[36] « (…) l'artiste a voulu nous faire assister aux derniers moments du grand saint réconforté encore par deux anges qui déploient sur lui leurs ailes protectrices et lui apportent la consolation suprême dans son triste cachot où leur apparition soudaine jette un flot de lumière. Etendu sur la paille humide qui jonche le sol, le saint tourne vers eux un regard angoissé ; sa noble figure, contractée par une inexprimable douleur, conserve encore, malgré la souffrance, cette distinction particulière qui révèle son origine. », « Beaux-Arts », *L'Eclair,* 23 mai 1902, p.3.



Figure 202: Le retour de Mireval de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier, acclamés par une foule de montpelliérains, 1908-1912, Huile sur toile, 2.20x3.00, s.d.b.d., Hôtel Ginestou, Montpellier.

Référence : « Courrier Artistique », *La Vie Montpelliéraine*, 9 février 1908 ; « Séance solennelle », L'Eclair, 3 février 1908 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 203: Le sermon de M. Sistre, curé de Saussan, 1912, Huile sur bois, 0.32x0.52, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

204– Douze panneaux représentant des troubadours, dont : La Dame de Castel d'Oze, Pierre de Vic, Cavaire, v. 1912, peintures montées sur paravent de bois, Localisation inconnue.

Référence : Lettres de Felix de La Salle de Rochemaure à Marsal datées du 2 juillet 1912, du 18 Novembre 1912, du 1er décembre 1912, et du 8 avril 1913[37].

205–Sébastien Bourdon peignant un portrait de Molière, 1923, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1923.

Exposition : Salon de Montpellier, 1923.

---

[37] La peinture de la Dame de Castel d'Oze porte certainement une inscription : « J'aurais également besoin que vous me retourniez/ la dame de Casteldoze qu'on a du vous envoyer /et dont j'ai besoin pour la présenter dans/ le bois de paravent où elle doit être placée. Je /vous la retournerai pour la vernir et faire l'ins/cription.–», LSRL-4.



Figure 206 : Le cours de Rondelet, n.d., Huile sur toile, n.s., Collection particulière.

Histoire du Félibrige :



Figure 207 : MARSAL Edouard, *La Fondation du Félibrige provençal*, 1885, fusain, pierre noire et rehauts de blanc sur papier, 0.61x0.75, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

208– L'Apothéose de Théodore Aubanel, 1887, Graphite et craie blanche, s.d.b.d. Localisation inconnue.

Référence : « Concours artistique », *Le Messager du Midi,* 11 juillet 1887 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 209 : *Carte postale figurant L'Apothéose d'Aubanel*.

Figure 210: L'Apothéose de Frédéric Mistral, 1914, Huile sur toile, 0.90x0.66, s.d.b.g., Muséon Arlaten, Arles.

Référence : Page de Une, *L'Eclair,* 25 avril 1914 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Scène de genre :



Figure 211: Procession dans la rue de la Valfère, aussi nommé *Le Viatique*, 1866, Huile sur toile, 0.86x1.15, s.d.b.d., Musée du Vieux Montpellier.

Exposition : Musée Fabre, 1868.

Référence : « Le Viatique », *Le Messager du Midi,* 23 mars 1868 ; MARITON (de) J.F, *La Tour de la Babote,* 1929 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

© Archives de la ville de Montpellier- D2011.0.65

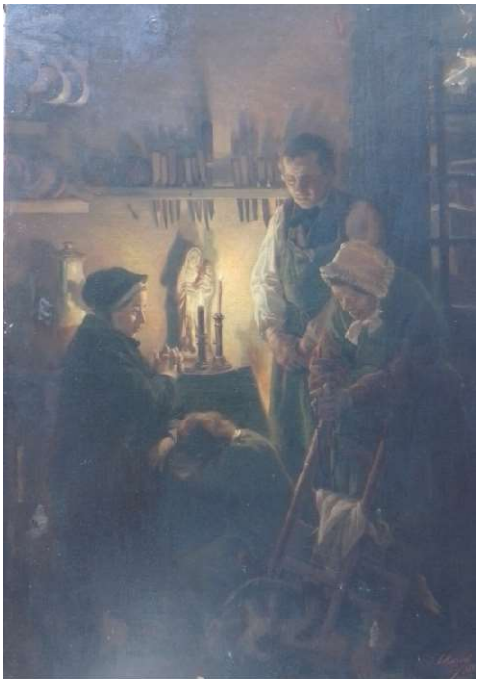


Figure 212: La Prière pendant l'orage, 1868, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1869 *; Livret du Salon de Paris,* 1883 *;* Lettre du Duc La Salle de Rochemaure à Marsal, datée du 13 août 1909 ; CLERC Pierre*, Dictionnaire de biographie héraultaise : des origines à nos jours,* Librairie Pierre Clerc, Montpellier, 2006, *1974p* ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1869 ; Salon de Paris, 1883.

213–Pour un baiser, Idylle, v.1869, peinture, Localisation inconnue.

Exposition : Salon de Montpellier, 1869.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1869.

214–Un atelier de peinture, v.1869, peinture, Localisation inconnue.

Exposition : Salon de Montpellier, 1869.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1869.

215– L'Evocation, 1870, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon itinérant de Montpellier, Narbonne et Béziers, 1870 ; « La Société Artistique de l'Hérault », *La Publicateur de Béziers*, 8 juillet 1870[38] ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon itinérant de Montpellier, Narbonne et Béziers, 1870.

216–Intérieur, 1870, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon itinérant de Montpellier, Narbonne et Béziers, 1870.

Exposition : Salon itinérant de Montpellier, Narbonne et Béziers, 1870.

217–Le Cabaret, 1873, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1873 ; Livret du Salon de Montpellier, 1874 ; « Salon de Montpellier », *La République*, 2 mai 1874.

Exposition : Salon de Paris, 1873 ; Salon de Montpellier, 1874.

218– Jeune Ménagère, 1873, Peinture, Localisation inconnue.

---

[38] « M. Marsal a reçu une médaille d'encouragement (…) pour son *Evocation* d'après un poème des *Drames et Légendes* d'Henri Heine. », « La Société Artistique de l'Hérault », *La Publicateur de Béziers*, 8 juillet 1870, le tableau est ensuite proposé dans une loterie, « Loterie patriotique », *L'Union Nationale*, 30 décembre 1870.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1873.

Exposition : Salon de Montpellier, 1873.

219–Une Récureuse, 1874, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1874, « Salon de Montpellier », *La République*, 2 mai 1874, », « Beaux-Arts, Exposition de Montpellier », *Le Messager du Midi*, 19 avril 1874.

Exposition : Salon de Montpellier, 1874.

220–La jeune maraîchère, 1874, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1874, « Salon de Montpellier », *La République*, 2 mai 1874, « Beaux-Arts, Exposition de Montpellier », *Le Messager du Midi*, 19 avril 1874.

Exposition : Salon de Montpellier, 1874.

Figure 221 : Le café de la cavette, 1875, Dessin, 0.22x0.32, Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

222–Upa ! Minyons, alerta ! (Brigand italien), 1877, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1877 ; « Chronique locale », *Le Messager du Midi,* 10 novembre 1877 ; « Le Salon parisien », *La République*, 23 mai 1877 ; Lettre de l'abbé Saint Léger au conservateur du Musée Fabre demandant l'admission du tableau au Musée, refusé par la commission[39], TESSIER Isabelle*, Edouard Marsal (1845-1929), op. cit.*

Exposition : Salon de Paris, 1877 ; Musée Fabre, 1877.

223–L'éducation de Finaud, 1877, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret de l'exposition des Beaux-Arts de Toulouse, 1877.

Exposition : Exposition des Beaux-Arts de Toulouse, 1877.

Figure 224: Intérieur, 1879, Huile sur toile, 0.60x0.45, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1879 *;* « Le Salon à Montpellier », *La République*, 25 mai 1879, p.1.
Exposition : Salon de Montpellier, 1879.

---

[39] Tessier Isabelle, Edouard *Marsal, (1845-1929*), *op. cit.*, p. 147.

225– Jeune alsacienne en costume, 1879, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1879 ; « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 13 mai 1879 ; *«* Le Salon à Montpellier », *La République*, 25 mai 1879[40].

Exposition : Salon de Montpellier, 1879.

226–La Méditation, 1884, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1884 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Paris, 1884.

227–Une Tricoteuse, 1885, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1885 ; « La Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 7 juin 1885, p.5 ; Livret du Salon de Paris, 1886 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1885 ; Salon de Paris, 1886.

228–La tenture de filet à Palavas, 1887, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1887.

Exposition : Salon de Montpellier, 1887.

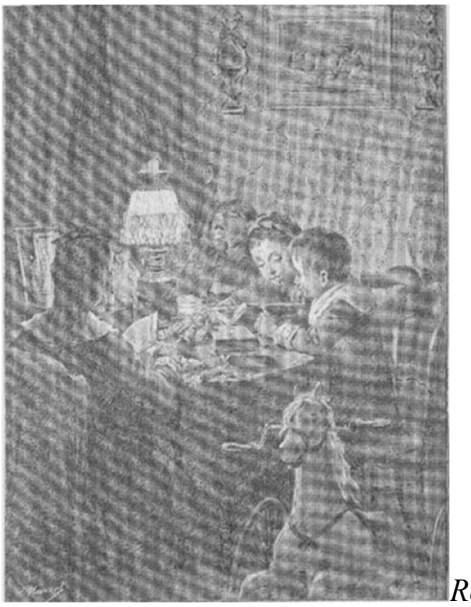
229–Les Etrennes, 1888*,* Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1888 ; POSONNAILHE Charles, « Salon de 1888, Les artistes méridionaux », *L'Eclair*, 21 mai 1888[41] ; Page de Une, *Lou Souc de Nadau*, 25 décembre 1893, ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[40] « (..) au bord d'un abîme un rocher bizarre, sur le rocher du lierre (…) contre le rocher une Alsacienne d'opéra-comique en grand costume national tout flamboyant neuf soulève un coin de son tablier tuyauté de frais et regarde les cieux. Nous avons malheureusement assez vu d'Alsacienne analogue depuis quelques années (...). », « Le Salon à Montpellier », La République, 25 mai 1879.

[41] « M. Marsal a choisi son inspiration dans le cercle intime de la famille. Au clocher de Ste Anne, la dernière nuit de l'année tinte mélancoliquement ses heures. Mais les enfants sont joyeux. Bien à l'abris, ayant bon feu, bonne lampe, serrés autour d'une table, ils admirent *les étrennes* dont elle est encombrée. Une petite fille et un petit garçon soulèvent religieusement les feuillets d'un livre à image. Une autre fillette nous tourne le dos absorbée dans une pareille admiration et la bonne grand-mère, restée pour les surveiller, se livre à une léger somme tout à

*Reproduction de la toile publiée dans Lou Souc de Nadau*, le 25 décembre 1893.

230–Les Grisettes de Montpellier, 1890, Aquarelle, Localisation inconnue.

Référence : Rouzenaud, J., *Les fêtes du VI*ème *centenaire*, p.230 ; « Les fêtes du VIème centenaire », *Le Messager du Midi*, 22 mai 1890[42] ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

l'éloge de leur sagesse. L'intérieur est éclairé par une clarté rouge, produite par un abat-jour de ce ton. (…) M. Marsal a eu une idée fâcheuse en mettant au premier plan un cheval à mécanique de *carton*. », POSONAILHE Charles, « Salon de 1888, Les artistes méridionaux », *L'Eclair*, 21 mai 1888, p.2.

[42] Cette œuvre sert d'illustration au poème de Roumieux, intitulé *Las Grisetas* ; « […] Les félibres, remettent alors à M. Carnot le sonnet de M. Louis Roumieux, que nous donnons plus haut, écrit de la main du poète et illustré par Edouard Marsal », *Le Messager du Midi,* 22 mai 1890.



Figure 231 : *La Cigale*,1879, Huile sur toile, 1.80 x 2.50, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : Livret du Salon de Paris, 1880 ; « La Cigalo », *La Campana de Magalouna,* 1er août 1893, Livret du Salon de Montpellier, 1881 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Exposition : Salon de Paris, 1880 ; Salon de Montpellier, 1881.



Figure 232 : *La Marseillaise*, 1881, Huile sur toile, 1.0x0.80, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : Lettre de Mlle Coustou à Claparès, datée de septembre 1950 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 233 : Dessin préparatoire pour MARSAL Edouard, *La Marseillaise,* Collection particulière.



Figure 234 : Le Café d'un sou, 1884, Huile sur toile, 0.44x0.54, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1885 ; Livret du Salon de Perpignan, 1886.

Exposition : Salon de Montpellier, 1885 ; Salon de Perpignan, 1886.



Figure 235 : Le café à un sou, n.d., Huile sur toile, 0.12x0.15, s.b.g., Musée du Fougau, Montpellier.



Figure 236 : Intérieur d'atelier, 1885, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 237: Satyre et Bacchante, 1887, Huile sur toile, 0.55x0.40, s.d.b.d., Musée Paul Valéry, Sète.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1887 ; Catalogue du musée Paul Valéry, année 1903 ; LEPAGE Jean, *La Création artistique dans le Languedoc, vers 1889*, *op. cit.* ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit. ;* LEICHLE Mathilde, « Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle », *Malaises dans la lecture*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1887, *La Création artistique dans le Languedoc, vers 1889*, juin-septembre 1989, exposition du Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Narbonne, Narbonne.

Figure 238 : L'atelier d'un amateur, 1889, Huile sur toile, 0.81x0.66, s.d.b.g., Crocker Art Museum, Sacramento.

Figure 239 : La fileuse, 1889, Fusain, 0.72x0.59, s.b.d., Musée du Colombier Alès.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 240: La descente du Peyrou un jour de Carnaval, 1890, Huile sur toile, 1.00x1.73, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit*.

©Musée Fabre



Figure 241: Militaire en costume (étude de personnage pour La Descente du Peyrou), n.d., Aquarelle, 0.32x0.27, s.b.g., Collection particulière.

Inscription : A Monsieur J Gervais/ hommage amical/ E/Marsal



Figure 242: Portrait de Louis Roumieux (étude de personnage pour La Descente du Peyrou), n.d., Aquarelle, 0.32x0.27, s.b.d., Collection particulière.



Figure 243: Portrait de Louis Roumieux et de Théodore Aubanel apparaissant dans : La Descente du Peyrou), Illustration pour : *La Campana des Magalouna*, 15 novembre 1892.

Figure 244: *Le Sulfatage des vignes*, 1892, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.



Figure 245 : Le Brûleur de vin, 1894, Huile sur toile, 0.86x0.55, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 246:Le brûleur de vin, 1896, Huile sur toile, 0.18x0.11, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

247–L'Intérieur du cabinet de M. X…, 1896, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1896 ; « Chronique régionale », *Le Petit Méridional*, 21 juillet, 1896[43].

Exposition : Salon de Montpellier, 1896.



Figure 248: Rêverie de noël, 1902, Encre sur papier, 0.25x0.18, s.d.b.g., Collection particulière.

---

[43] « (…) *l'intérieur du cabinet de M. X…* doit rappeler fort bien au propriétaire tous les bibelots qui ornent son cabinet, et dont chacun est exécuté avec conscience », « Chronique régionale », *Le Petit Méridional*, 21 juillet, 1896.

*Figure 249 : La lavandière*, 1902, 0.30x0.25, Gouache sur papier, s.d.b.d., Collection particulière.

Exposition : Salon des Amis des arts occitans, Saint-Guilhem le Désert, 1962.

Référence : *Midi Libre*, 30 juillet 1962 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 250 : Aumônier secourant un soldat, 1915, 0.30x0.25, Fusain et craie blanche sur papier, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 251: Grand escalier du Théâtre de Montpellier, 1905, Huile sur toile, s.d.b.g., 0.74x0.57, Collection particulière.

Exposition : Musée Fabre, 1905 ; Salon de Montpellier, 1907.

Référence : « Beaux-Arts », *La Vie Montpelliéraine*, 25 juin 1905 ; Livret du Salon de Montpellier, 1907 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 252: Portrait de femme à la pèlerine (étude de personnage pour le Grand escalier du Théâtre de Montpellier), n.s.n.d., Graphite sur papier, Collection particulière.

Inscription : rouge/ dentelle/ fourrure/ corsage clair/ fourrure/ peluche gris perle

---



Figure 253: Portrait présumé des petits enfants de l'artiste (Reine, André et Albert), v.1915, Huile sur toile, s.b.d., 0.27x0.25, Collection particulière.

254–Un Salon de compagnie, v.1922, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1922.

Exposition : Salon de Montpellier, 1922.



Figure 255 : *Mireille et Vincent,* n.d., Huile sur toile, 0.55x0.40, s.b.d., Collection privée.

256–*La Danse des Treilles*, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : La Vie Montpelliéraine, 9 mars 1929 ; F. Dezeuze, le philosophe du Mazet[44].

[44] TESSIER Isabelle, Edouard *Marsal, op. cit.,* p.156.



Figure 257: Reproduction de *: La Danse des Treilles*, Illustration pour : *La Campana des Magalouna*, 15 juin 1893.

Etude pour La danse de Treilles, n.d., Aquarelle, 0.38x0.25, Collection particulière.

Inscription : Echelle de 10 cm.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 258 : *La vendeuse d'Herbettes*, n.d., 0.20x0.15, Encre sur papier, n.s., Collection particulière.



Figure 259 : *Dessin préparatoire pour la partition de Las Erbetas*, n.d, Encre et aquarelle sur papier, s.m.g., Musée du Fougau, Montpellier.

260– Deux ennemis, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*., p.160[45].

[45] L'œuvre est mentionnée dans un article du *Midi Libre* du 30 juillet 1962, couvrant le neuvième Salon des Artistes Occitans à la Mairie de Saint-Guilhem-le-Désert, TESSIER Isabelle*, Edouard Marsal, op. cit.,* p.160.

Natures mortes :

Figure 261: Nature morte aux cigares, 1866, Huile sur toile, 0.30x 0.10, s.d.b.g., Bowes Castle Museum, Durham, Angleterre.



Figure 262 : Un lièvre, 1873, Huile sur toile, 0.80x0.70, s.d.h.d., Collection particulière.

Exposition : Salon de Montpellier, 1873.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1873.



Figure 263 : Le repas gras, le repas maigre, 1873, Huile sur panneaux de bois, 0.20x0.55 (par panneau), s.d.b.g., Collection particulière.



Figure 264 : Pour la Soupe au fromage, 1873, Pastel sur papier, Collection particulière.

265– Pot au feu (nature morte), v.1873, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1873.

Exposition : Salon de Montpellier, 1873.

266- Un coin d'atelier, 1875, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1875 ; « La Société Artistique de l'Hérault », *La République*, 3 juin 1875[46].

Exposition : Salon de Montpellier, 1875.

---

*267–La soupe aux choux, v.*1877, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret de l'exposition des Beaux-Arts de Toulouse.

Exposition : Exposition des Beaux-Arts de Toulouse, 1877.

268–Intérieur de cuisine au château de Cambouis, v.1887, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1887.

Exposition : Salon de Montpellier, 1887.

269–Branche de grenadier, v.1905, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Alcesto, « Chronique, nos artistes », *La Vie Montpelliéraine*, 17 décembre 1905[47] ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[46] « Monsieur Marsal a trouvé le moyen de mettre de l'esprit et de l'animation dans un genre qui n'en comporte guère. Son *Coin d'atelier* nous montre une fois de plus que/ Souvent un beau désordre est un effet de l'art./ Ces volumes richement reliés, ce hanap d'où s'échappe un collier de perle, ce vase d'albâtre, les plumes de paon elles-mêmes, tout cela est peint avec beaucoup de conscience et de talent ; mais une vraie trouvaille, ce sont ces souris impertinentes qui ont évidemment des aptitudes diverses : l'une, descendante des rats de La Fontaine, rôde autour de ces beaux ouvrages avec le désir de les grignoter ; l'autre est la souris mélomane : elle a déjà exécuté un morceau, cela se voit de reste à la corde brisée. Comme tout ce petit monde a dû fuir à ce moment, mais rien d'audacieux comme la souris : les voici revenues, et je crains fort qu'elles ne fassent de la mauvaise besogne, s'il ne survient encore quelque trouble-fête. », *« La Société Artistique de l'Hérault », La République*, 3 juin 1875.

[47] « M. Marsal a exposé un joli tableau de salle à manger : une branche de grenadier, ornée de merveilleux fruits, dont les graines, sous l'écorce que la mâturité, a fait par endroits éclater, apparaissent d'un rouge éclatant. », Alcesto, « Chronique, nos artistes », *La Vie Montpelliéraine*, 17 décembre 1905, p.2.



Figure 270 : Amphore et arrosoir, 1922, 0.25x0.15, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.



Figure 271 : Jarre et arrosoir, 1922, 0.15x0.25, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 272: Nature morte, n.d., Huile sur toile, 0.46x0.33, Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 273:Bouquet de Roses, Bouquet de Dahlia (pendants), n.d., Huiles sur toiles, s.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Inscription : b.d. : D’après Klein.

Paysages :

Vues urbaines :

274– L'ancienne Halle aux colonnes, v.1860, gouache sur toile, 1.30x1.78, Musée du Vieux Montpellier.

Référence : Livret de l'exposition des Beaux-Arts de Montpellier, 1860 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Exposition des Beaux-Arts de Montpellier, 1860.

Figure 275 : Le clocher d'Amboise, 1869, Dessin, 0.18x0.12, Collection particulière.

Inscription : Souvenir d'Amboise 9 août 1869

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

276–Une cour à Aubais (Gard), 1883, Peinture, Localisation inconnue (toile acquise par la Société Artistique de l'Hérault pour être proposée à la loterie de l'association).

Référence : Livret du Salon Montpellier, 1883 ; « L'Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 11 avril 1883, p.3.

Exposition : Salon de Montpellier, 1883.

277–*Buste de Favre sur la place de Castelnau,* ap. 1885, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : VILLEMAGNE Chanoine, *L'abbé Favre*, imprimerie de la Charité, Valat, 1925 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

*Figure 278 : Les travaux de percement de la rue Nationale*, 1887, 0.30x0.20, Graphite et craie blanche sur papier, Collection particulière.

Inscription : 27 Mars 1887/ Vue prise de la rue de / percement de la rue Nationale

---



Figure 279 : Le Pavillon, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.b.g.d.b.d., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : Montpellier/ (Le Pavillon) 3 août 1892

Figure 280 : Le domaine de Guilhermain (Hérault), 1893, Graphite sur papier, 0.25x0.15, s.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Inscription : DOMAINE DE GUILHERMAIN/ (Hérault)/ 1893

Figure 281 : Candillargues : place et église, Graphite sur papier, 1893, 0.16x0.25, s.d.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Hérault Place et Eglise de Candillargues 1893

Figure 282 : Plan de l'Olm, 1893, Graphite sur papier, 0.14x0.10, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Plan de l'Olm (1893)

Figure 283 : Le pavillon de l'esplanade, v.1890-1895, Lithographie, 0.19x0.25, s.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

284–*La promenade et la porte du Peyrou vers 1700 (d'après une composition disparue dans l'incendie de 1896),* av.1896, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : BARRAL Marcel, *Le nom des rues de Montpellier*, Espace sud, Arles 1889 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 285 : La caserne de la cavalerie, 1899, Graphite sur papier, s.d.b.d., Localisation inconnue[48].

Inscription : Caserne de la Cavalerie 1899

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

---

[48] TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*., p.137.



Figure 286: Le vieux puits près du Peyrou, 1899, Huile sur toile, 0.41x0.61, s.d.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 287 : Abside de l'Eglise Saint-Roch, 1902, 0.33x0.28, Mine de plomb et craie blanche sur papier, s.b.g.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Abside de l'Eglise St-Roch – 1902

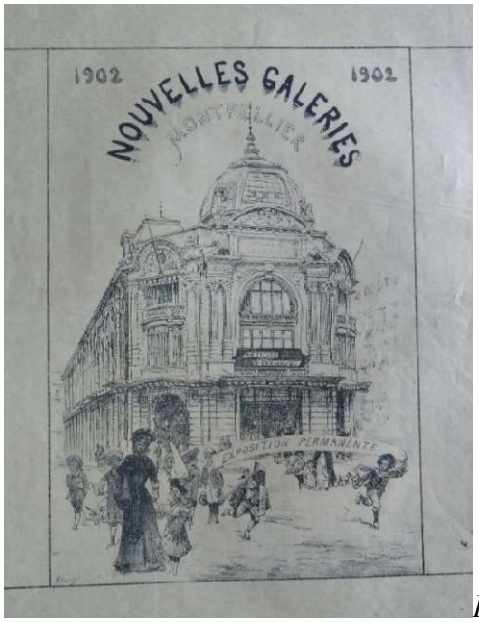


Figure 288 : Dessin préparatoire pour une affiche des Nouvelles Galeries de Montpellier, n.d. (v.1902), Encre sur papier, 0.20x0.30, s.b.g., Collection particulière.

Inscription : Points de repère/ Remplir l'S/ Gratter l'R/ ruban rouge du clown

---

289–Eglise de Castelnau sous Montpellier, 1904, Aquarelle, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1904 ; « Le salon montpelliérain », *L'Eclair*, 9 décembre 1904 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1904.

290–Sentier à Montpellier, 1904, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1904 ; « Le salon montpelliérain », *L'Eclair*, 9 décembre 1904.

Exposition : Salon de Montpellier, 1904.

291–Halle couverte à Aubais (Gard), 1904, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1904 ; « Le salon montpelliérain », *L'Eclair*, 9 décembre 1904 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1904.

Figure 292: *La basilique de Lourdes*, 1909, Huile sur toile, 0.37x0.45, s.d.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 293 : Maquette pour le décor du rideau du cinéma Pathé, Place du marché rond, 1908, Aquarelle, 0.30x0.50, Musée du Vieux Montpellier.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

294–La place de la Comédie et la façade du Théâtre vus la nuit, 1911, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : LAREDO Dominique, *La vie artistique à Montpellier de 1870 à 1918*, *op. cit*. p.256.

Figure 295 : L'Eglise de l'Immaculée-Conception, rue saint-Joseph, 1916, 0.28x0.20, s.d.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Eglise de l'Immaculée Conception / Rue St Joseph à Montpellier 3 sept 1916/ Aujourd'hui/ démolie

---

Figure 296 : Au Peyrou, 1923, Graphite sur papier, s.d.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

297–Vue de Maguelone, v.1920, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*., p.163[49].

---

[49] Article de *La Revue Occitane* du mois de juin 1929 couvrant l'exposition ayant eu lieu au théâtre de Montpellier la même année, TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*., p.163.



Figure 298 : Rue Ricard, au bas de la promenade du Peyrou, v.1924, Huile sur toile, n.s.n.d., Collection particulière.



Figure 299 : Rue Ricard, au bas de la promenade du Peyrou, 1924, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.

*Figure 300 : Le cloître de la faculté de Médecine*, n.d., 025x0.17, Aquarelle sur papier, s.b.d., Collection particulière.

Figure 301 : La place des Etats du Languedoc en 1840, n.d., Aquarelle, 0.37x0.27, s.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Figure 302 : Le porche de la rue vieille, n.d., Dessin, 0.29x0.23, Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 303 : La tour des pins, n.d., Graphite sur papier, 0.11x0.25, s.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Figure 304 : Domaine non-identifié, n.d., Graphite sur papier, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Figure 305 : Rue Saint-Ravy, n.d., Graphite sur papier, 0.10x0.07, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : rue St Ravy

Figure 306 : Hôtel Boussairolles, n.d., Mine de plomb, 0.11x0.25, s.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Montpellier Hôtel Boussairolles

Figure 307 : Maison d'arrêt, n.d., Graphite sur papier, 0.11x0.25, s.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Montpellier Maison d'Arrêt

Figure 308 : L'observatoire à Montpellier, n.d., Mine de plomb, 0.11x0.25, s.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Montpellier Observatoire

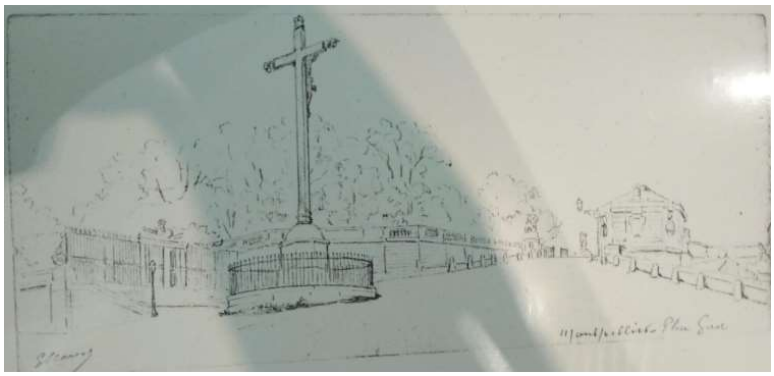


Figure 309 : La place Giral, n.d., Graphite sur papier, s.b.g., Localisation actuelle inconnue.

Inscription : Montpellier Place Giral

Figure 310 : Rue des Gagne-petit, n.d., Graphite sur papier, 0.10x0.07, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Rue des Gagne-petit

Figure 311 : Rue Rey, n.d., Graphite sur papier, 0.10x0.07, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Rue Rey

Figure 312 : Rue de la Sacristie, n.d., Graphite sur papier, 0.14x0.09, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Rue de la Sacristie

Figure 313 : Rue d'Aigrefeuille, n.d., Graphite sur papier, 0.14x0.87, n.s., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Rue d'Aigrefeuille

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 314 : Rue Saint-Pierre, n.d., Mine de plomb, 0.15x0.11, s.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Montpellier à St Pierre

Figure 315 : La Halle aux colonnes, n.d., Encre sur papier, 0.11x0.22, n.s., Collection particulière.

Inscription : Montpellier- Halle aux colonnes

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 316 : Rue Saint-Louis, n.d., Fusain et craie blanche, 0.17x0.22, s.b.d., Musée Fabre, Montpellier.

Inscription : Rue St Louis Montpellier

Figure 317 : La montée de Gigean, n.d., Graphite et craie blanche, 0.13x0.17, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Mountada de las Begudas à Gigean

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

318– Ruines de l'ancienne église Saint-Roch, ayant encore son clocher, n.d., Peinture, détruite dans l'incendie de l'exposition de 1896.

Référence : « Revue », *La Vie Montpelliéraine*, 6 septembre 1896, p.6.

319– La Font putanelle en 1818, n.d., Peinture, détruite dans l'incendie de l'exposition de 1896.

Référence : « Revue », *La Vie Montpelliéraine*, 6 septembre 1896, p.6.

Figure 320 : Ruelle de Parada (Aude), n.d., Dessin, 0.17x0.95, Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Vues portuaires et marines :

Figure 321 : Rue de Palavas, 1880, Dessin, 0.09x0.15, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : une rue de Palavas

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 322: Les cabanes de Pérols, 1886, Huile sur toile, 0.33x0.55, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 323 : Une cabane à Palavas, 1886, Graphite et craie blanche, 0.15x0.22, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Une cabane Palavas

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 324 : Le port de Palavas, 1887, Aquarelle, 0.16x0.24, s.d.b.d., Collection privée.

325–L'entrée du port de Palavas, 1888, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : « Nos artistes », *Le Messager du Midi*, 23 janvier 1888.



Figure 326 : Vue de Palavas, 1889, Aquarelle, 0.17x0.28, s.d.b.d., Collection privée.

Inscription : à Palavas 26 mai 1889

Figure 327 : Le port de Palavas, 1889, Huile sur toile, 0.50x1.00, s.d.b.g., Musée Fabre, Montpellier.



Figure 328: Portrait de Suzanne Marsal (fille de l'artiste), n.d., Aquarelle, 0.32x0.17, s.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 329: Etude d'homme de dos (étude de personnage pour Le port de Palavas), n.s.n.d., Graphite sur papier, Collection particulière.



Figure 330: Garçon sur une charrette, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.d.b.g., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : à Palavas, Août 1892

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 331: L'église de Maguelone, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.d.b.d., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : Eglise de Maguelone 1892

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 332: Barques à Palavas, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.d.b.g., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : 11 Août 1892/ à Palavas

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 333: Le pont sur l'Etang de Palavas, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.b.g.d.b.d., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : Pont de l'Etang à Palavas 1892.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 334: Campement militaire dans les dunes de Palavas, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.b.d.b.d., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : Campement militaire dans les dunes de Palavas 1892.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 335: Le môle à Palavas, v.1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.b.d.b.d., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : Le môle à Palavas

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 336: La plage à Palavas, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.b.g., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : à Palavas 10 Août

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 337: La jetée de Palavas, n.d., Huile sur toile, 0.21x0.31, s.b.g., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 338: Place inondée à Palavas, Aquarelle, n.d., Huile sur toile, s.b.d., Collection particulière.



Figure 339 : Etude de crépuscule sur le port de Sète, n.d., Gouache et huile sur toile, 0.15x0.20, s.b.g., Collection particulière.

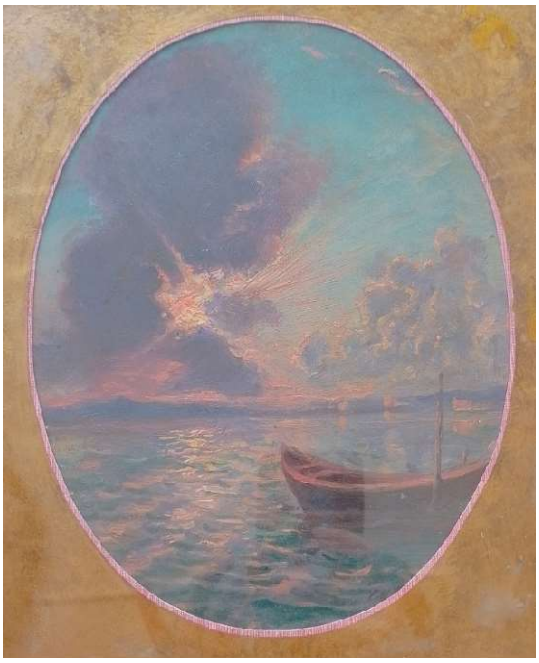


Figure 340 : Crépuscule, n.d., Huile sur toile, 0.20x0.15 (ovale), s.b.d., Collection particulière.

Vues rurales :

Figure 341 : Environs de Lansargues, 1863, Mine de plomb, s.d.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Septembre 1863/ Environs de Lansargues


Figure 342 : Diner champêtre en famille, un lundi de pâques, 1873, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 343 : Rue avec charrette, 1877, Dessin, 0.09x0.15, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : en face le petit Frascati, 22 avril 1877

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

344– Soleil de Novembre, av. décembre 1884, Localisation inconnue.

Référence : Lettre de Charles Ponsonnailhe à Marsal, datée du mois de décembre 1884[50].

345–La Route de Montferrier, 1885, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1885.

[50] Dans une correspondance datant du mois de décembre 1884, Charles Ponsonailhe demande à Marsal de lui envoyer une photographie de son œuvre intitulée *Le Soleil de Novembre*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1885.

346–Un Ruisseau, 1885, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1885.

Exposition : Salon de Montpellier, 1885.

Figure 347 : L'Hérault à Ganges, 1886, Fusain et craie blanche, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : L'Hérault à Gange 1886

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 348: Le quartier du Verdanson en 1885, 1886, Huile sur toile, 0.33x0.46, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 349 : La Mosson, 1886 Graphite et craie blanche, 0.24x0.16, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : 9 mai 1886 La Mosson

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 350 : Le pont d'Encivade sur le Lez, 1886, Graphite et craie blanche, 0.14x0.21, s.d.b.d., particulière.

Inscription : le pont d'Encivade sur le Lez

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 351 : Le Lez, 1887, Graphite et craie blanche, 0.24x0.16, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Le Lez

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 352 : Lavandières près du Mas de la Combe, 1888, Huile sur toile, 0.70x0.80, s.d.b.g. Collection particulière.



Figure 353 : Mas de la Combe, 1888, Aquarelle, s.d.b.d., 0.14x0.18, Collection particulière.

Inscription : Mas de la Combe/ 6 mai 1888



Figure 354 : Vallou-en-Sully, 1889, Aquarelle, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : Carrières inondées à Valou-en-Sully (allier)

355–Paysage en fin de journée, 1890, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : « Exposition de la Société Artistique de l'Hérault », *Le Messager du Midi*, 21 mai 1890 ; Livret du Salon de Montpellier, 1890.

Exposition : Salon de Montpellier, 1890.

Figure 356 : Vue de Lattes depuis la voie ferrée, 1891, Graphite et craie blanche, 0.24x0.15, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Vue de Lattes prise de la voie ferrée

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 357 : Etang de Maguelone, 1892, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), s.d.b.d., 0.11x0.18, Collection particulière.

Inscription : Etang de Maguelone

Figure 358 : Les vignes de Saint Georges, 1893, Graphite sur papier, 0.16x0.25, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Vins renommés (Hérault) St Georges/ 1893

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 359: Las Cuevas (Aragon), 1895, 0.13x0.21, Aquarelle, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Las Cuevas (Aragon) Sept 1895.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*



Figure 360: Vue de Jardin à Castelnau, 1899, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.



Figure 361: A Castelnau, v.1899, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), 0.18x0.11, n.d.s.b.d., Collection particulière.

Inscription : à Castelnau



Figure 362 : Paysage des environs du Lez, 1902, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 363 : Le moulin de la poudrière, 1902, Aquarelle, 0.24x0.40, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : Le Moulin de la poudrière à Castelnau le Lez

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

364–Le vieux pont de Juvignac, 1902, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1902 ; « Le salon montpelliérain », *Le Petit Méridional*, 1er juin 1902 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1902.

Figure 365 : Grotte de Sainte Madeleine à Lourdes,1903, Aquarelle, 0.22x0.15, Collection particulière.

Inscription : Grotte de Sainte Madeleine à Lourdes. Sept. 1903

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 366 : Environs de Castelnau-le-Lez, 1903, Aquarelle, 0.23x0.18, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscriptions : Environs de Castelnau-le-Lez, mai 1903

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 367 : Villeneuve-lès-Avignon, 1903, Aquarelle, 0.18x0.26, s.b.g.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Villeneuve-lès-Avignon 21 mai 1903

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 368: *Castelnau le Lez*, 1903, Aquarelle (feuillet de carnet de croquis), 0.18x0.11, s.d.b.d., Collection particulière.



Figure 369 : Rue des Pyrénées, Lourdes, 1904, Aquarelle, 0.18x0.29, s.d.b.g., Collection particulière.

Inscription : Rue des Pyrénées à Lourdes

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 370 : Jeunes femmes dans les bois, 1904, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.

371–Un coin de jardin, 1904, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1904 ; « Le salon montpelliérain », *L'Eclair*, 9 décembre 1904 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Salon de Montpellier, 1904.

372–Sous Montplaisir (Castelnau), 1904, Huile sur toile, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1904 ; « Le salon montpelliérain », *L'Eclair*, 9 décembre 1904.

Exposition : Salon de Montpellier, 1904.



Figure 373 : Paysage de garrigue, 1905, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière.



Figure 374 : Champ de coquelicots, 1905, Huile sur toile, s.d.b.d., Collection particulière

Figure 375 : A la deuxième écluse, 1905, Graphite, 0.09x0.19, s.d.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : a la 2è Ecluse/ Montpellier 2 Mars 1905

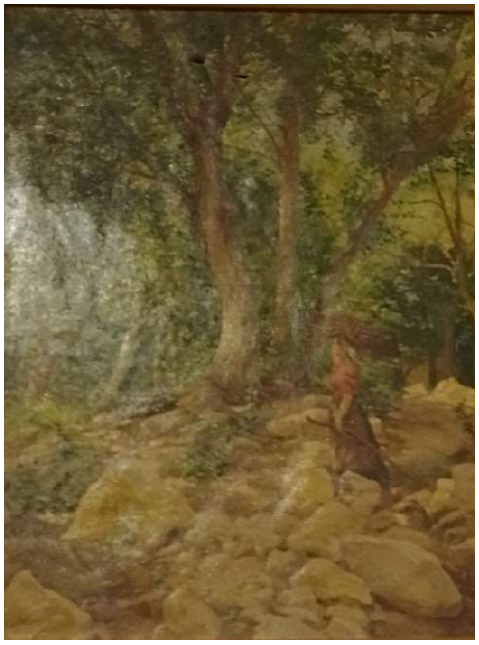


Figure 376 : *La porteuse de branches*, 1910, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.



Figure 377 : Chevet de l'ancienne église de Juvignac, 1910, Huile sur toile, s.d.b.g., Collection particulière.

378–Paysage, 1911, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1911 ; « Beaux-Arts, Exposition des Beaux-Arts au pavillon populaire », *La Vie Montpelliéraine*, 9 avril 1911.

Exposition : Salon de Montpellier, 1911.

Figure 379: Paysage, 1920, Huile sur toile, 0.13x0.20, s.d.b.g., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 380 : La route de Ganges, 1921, Dessin, 0.17x0.10, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : Route de Ganges près de Montpellier Août 1921

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.



Figure 381 : Paysage avec domaine viticole, 1922, Huile sur panneau de bois, 0.12x0.20, s.d.b.d., Collection particulière.

Figure 382 : Cholet, 1922, Mine de plomb, 0.11x0.18, s.b.g.d.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : Cholet 30 Juillet 1922

Figure 383 : La fontaine de Saint Berthoumieu, 1922, Mine de plomb, 0.11x0.18, s.b.d.d.b.g., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : La Font se St Berthoumiéu/ sept 1922

Figure 384 : Les remparts du château de Cournonterral, 1923, Dessin, 0.11x0.17, s.d.b.d., Collection particulière.

Inscription : A Cournonterral/ le 27 Août 1923

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

385–Sous-bois, 1925, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1925.

Exposition : Salon de Montpellier, 1925.

386–Etude de rocher, 1925, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1925.

Exposition : Salon de Montpellier, 1925.

387–L'Etang de Maguelone, 1925, Peinture, Localisation inconnue.

Référence : Livret du Salon de Montpellier, 1925.

Exposition : Salon de Montpellier, 1925.



Figure 388 : Paysage, d'après Julien Gagliardini, n.d., Huile sur toile, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : E Marsal/ d'après Gagliardini



Figure 389 : Un jardinier au bois de Montmaur, n.d., Huile sur toile, s.b.g., Collection particulière.



Figure 390 : Paysage, n.d., Huile sur toile, 0.08x0.10, s.b.d., Collection particulière.

Figure 391 : L'usine de la Paille, n.d., Sépia sur papier, 0.21x0.29, s.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.



Figure 392: La maison du gardien de Rech, n.d., Aquarelle, 0.30x0.23, s.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal (1845-1929)*, *op. cit.*

Figure 393 : Les bords du Lez, n.d., Graphite sur papier, 0.15x0.23, s.b.d., Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 394 : A la Valette, n.d., Mine de plomb et craie blanche, s.b.d., Médiathèque Emile Zola, Montpellier.

Inscription : à la Valette près de Montpellier



Figure 395: Silhouette du Canigou vue de Paraza (Aude), n.d., Mine de plomb, 0.11x0.22, n.s., Collection particulière.

Inscription : Silhouette du Canigou vue de Paraza (Aude)/ Pris de la terrasse du château du Comte de Torton

---

Figure 396 : La chapelle du Mont Saint Loup, n.d., Graphite, 0.12x0.19, s.b.g., Collection particulière.

Inscription : Chapelle du Mont Saint Loup près Montpellier

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 397 : La grotte de la Vierge à Lourdes, n.d., Graphite sur papier, 0.10x0.18, s.b.d., Collection particulière.

Inscription : Lourdes 15 août

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Sculpture :

Figure 398 : Saint Roch et son chien, n.d., Sculpture, h.2.00, signée sur le socle, Chapelle des sœurs de la Charité, Montpellier.

Inscription: In honorem S^{ti} Rochi-Carolus/ E. Marsal pinxt et sculpt./ Emprim Editit

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Etudes et Académies :

399– Boiserie de l'église de Sainte-Marie à Vérone, 1860, Encre sur papier, Localisation inconnue.

Référence : Livret de l'exposition des Beaux-Arts de Montpellier, 1860 ; TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Exposition : Exposition des Beaux-Arts de Montpellier, 1860.

Figure 400: Académie d'homme, Hermès à la sandale, 1867, Fusain, 0.57x0.36, Collection particulière.

Inscription : 1867 Paris

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

Figure 401 : Académie d'homme, 1871, Fusain, 0.59x0.38, Collection particulière.

Inscription : Etude académique qui valut à son auteur en 1871, la place de professeur de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, aujourd'hui occupée à force d'intrigues par M. Trinquier, l'un des candidats ayant échoué au dit concours. Ce reptile y professe depuis huit ans. Juillet 1889

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

402–Le port de Sète, 1906, Huile sur carton, 13.7x23.6, Collection particulière.

Référence : TESSIER Isabelle, *Edouard Marsal, op. cit*.

THÈSE DE DOCTORAT

Edouard Marsal
(1845-1929)

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **Histoire de l'art** de **l'Université Paul Valéry, Montpellier III**

Ecole Doctorale n°58 LLCC

Présentée par **Blandine SIBIOUDE**

Dirigée par **Jean-François PINCHON**
*Co-encadrée par **Ozvan BOTTOIS***

Soutenue publiquement **12 décembre 2024** devant le jury composé de

Hélène TRESPEUCH PR, Université Montaigne, Bordeaux	Présidente
Jean NAYROLLES PR, Université Jean Jaurès, Toulouse	Rapporteur
Pierre-Yves KIRSCHLEGER MCF, Université Paul Valéry, Montpellier	Examinateur
Maud MARRON-WOJEWODZKI Conservatrice du patrimoine, Musée Fabre, Montpellier	Examinatrice
Jean-François PINCHON PR, Université Paul Valéry, Montpellier	Directeur de thèse
Ozvan BOTTOIS MCF, Université Paul Valéry, Montpellier	Codirecteur de thèse

Edouard Marsal
(1845-1929)

Volume 3
Catalogue des correspondances

THÈSE DE DOCTORAT
Présentée par **Blandine SIBIOUDE**

Dirigée par **Jean-François PINCHON**
*Co-encadrée par **Ozvan BOTTOIS***

Table des matières :

Table des matières : 4

Introduction : 6

Auteurs identifiés : 8

ALBOIZE Jean : 8
AMY Jean Barnabé : 9
ARBIEU Jacques : 19
ARBIEU Marie-Antoinette : 21
AUBANEL Joseph : 25
AYMES E : 28
BARRON P. : 28
BAZILLE Louis : 30
BEAUCHATON : 31
BECAUX A. : 33
BENEZECH MARSAL Mélanie : 37
BERTHOMIEU Louis : 38
CABANEL Alexandre : 42
CABANEL Pierre : 44
CAPMAL Paulin : 44
CARLIER Ernest : 54
CASTELNAU Joseph-Henri : 55
CAVALLIER Charles : 94
CHASSARY Paul : 96
CHAUVIN Pierre : 97
CLAUZEL Barthélemy : 116
CONSTANT Benjamin : 116
COUDERC Philomène : 118
COURTINES Alexandre : 119
CROS Raymond : 120
DEANDREIS Elysée : 120
DELACROIX Henri-Eugène : 121
DEVES Paul : 193
ESNARY François : 193
FEMINIER Albert : 194
FERRER Louis : 195
FOEX Gustave : 197
FRIZET Malachie : 198
HENNETON Paul : 199
HENNETON LAMI Mathilde : 200
INJALBERT Jean-Antoine : 205
ISNARD Jean-Roch : 210
JANSPERRE Mathieu : 211
LAMOUREUX Jean-Honoré : 214
LAMI Eugène : 239
LA SALLE DE ROCHEMAURE Louis : 240
LEENHARDT C. : 246
LEENHARDT Maximilien : 246
LEOTARD Saturnin : 250
MARINGUE Geneviève : 256
MARINGUE Solange : 259
Correspondances intrafamiliales du foyer Marsal : 261

MATET Charles : 314
MERCADIER : 321
MICHEL Henri : 321
MIRAL H. : 322
PAUL Louis : 322
PRIVAT Auguste : 323
ROQUE-FERRIER Alphonse : 324
ROUBY Gabriel : 326
ROUSSY Toussaint : 327
SABATIER : 346
SALAVY Gustave : 347
SALIERES Narcisse : 349
SIJAS Henri : 353
SYLVESTRE Jean-Noël : 353
VICHET Albert (de) : 355

Sociétés : 355

Imprimerie Hamelin Frères : 355
Société artistique de Béziers : 356
Société des Beaux-Arts de Marseille : 356
Société des Abeillistes Méridionaux : 357
Comité des fêtes du Centenaire de l'Université : 357
Rédaction du Journal *La Vie Montpelliéraine* : 359
Rédaction du Journal *Le Lez* : 359
Rédaction du Journal *Lou Cascavel* : 360
Rédaction du Journal *La Farandole* : 361

Auteurs non identifiés : 362

Introduction :

Le présent catalogue se propose de classer les transcriptions des correspondances issues des archives publiques, utilisées dans le corps de notre thèse. Chacune des lettres sont classées par auteur, formant des catégories distinctes, eux-mêmes apparaissant suivant ordre alphabétique dans les pages du catalogue.

Les initiales du nom et prénom des auteurs sert de titre de référencement à chacune des lettres transcrites. En cas de double occurrence, la seconde lettre du nom peut figurer en minuscule dans cette désignation, pour distinguer les différents expéditeurs.

Les personnalités n'ayant pu être identifiées sont référencées sous le titre de la société au nom de laquelle elles répondent, en seconde partie du catalogue, ou, quand elles écrivent en leur nom, sont référencées en troisième partie, dans la catégorie des personnalités non identifiées. Sous cette dernière catégorie, les initiales de référencement des lettres sont : « NI », correspondant à celles de la mention : « non identifié ».

Pour plus de cohérence dans la lecture, et puisque ces correspondances multiplient souvent les destinataires et les auteurs sur une même lettre, celles issues de la correspondance intra-familiale du foyer Marsal sont regroupées sous la même catégorie. Celles-ci portent le titre : « F », se référant au vocable : « famille ».

Un chiffre suit systématiquement ces initiales, afin de compléter le titre des correspondances. Ce chiffre correspond à leur positionnement qu'elles occupent dans leur catégorie propre. Ce positionnement est déterminé par une classification chronologique des transcriptions, par auteur.

Les correspondances ne présentant pas de datation sont, elles-mêmes, placées à la fin de chacune de ces tranches et leur titre de référencement porte la mention « N-D », en plus des initiales de leur auteur. Si une estimation de datation est possible, celle-ci est mentionnée dans le titre de référencement entre parenthèse.

Les correspondances apparaissant dans le présent catalogue sont issues de quatre fonds distincts. Deux se trouvent aux archives municipales de l'Hérault, sous les côtes 1 j 1167 et 316 J. Ce dernier fond jusqu'alors jamais exploité avant notre étude est cependant susceptible de prochainement changer de côte de référencement. Un autre fonds se trouve conservé aux archives municipales de Montpellier, sous la côte 23 S. Enfin, le dernier figure parmi les

collections de la bibliothèque municipale de Montpellier, en MS 486. Le nom fonds où se trouvent les lettres d'un auteur désigné, est mentionné sous le titre de cette catégorie. Si dans les lettres d'un même auteur se trouvent dispersées dans plusieurs fonds, une mention entre crochet suit le titre des correspondances permettant de distinguer leur lieu de conservation[1].

Les modalités de transcriptions utilisées dans notre étude respectent la graphie des compositions originales. Elles reprennent leur orthographe et tracé, sans correction.

Les retours à la ligne sont également respectés dans le présent catalogue. Les extraits de transcription apparaissant en note de bas de page dans le corps du texte de la thèse, suggère ces retours à la ligne par l'usage de barres obliques.

Les signatures autographes des auteurs sont signifiées par les retranscriptions des caractères dont elles sont composées.

Lorsque nous avons ajouté une mention pour préciser l'apparition d'un croquis sur une lettre, ou encore une partie découpée, endommagée ou manquante au document d'origine, celle-ci est faite entre crochet.

Lorsqu'un mot a été impossible à lire, il est remplacé par la mention « [illis.] ». Lorsqu'un doute apparaît à la lecture d'un mot, ce dernier est placé entre crochet. Les mots manquant à la bonne formulation d'une phrase sont ajoutés entre parenthèse.

Toute inscription apparaissant en marge de la lettre apparaît en fin de transcription, suivant la mention « [en marge] ». Les en-têtes imprimés des papiers à lettre son retranscrits entre crochets et précédés de la mention : « en-tête ». Enfin, si la communication retranscrite apparait sur une carte de visite, cette nature est également spécifiée entre crochets au début de la transcription.

[1] AM : pour Archives Municipales.
AD : pour Archives Départementale.

Auteurs identifiés :

ALBOIZE Jean :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

AJ-1 :
[en-tête : L'ARTISTE/ 16, rue de la Grange-Batelière/ PARIS]
Monsieur,
Mon excellent ami,
M. Ch. Ponsonailhe, a
bien voulu me charger de
vous expédier une planche
de cuivre destinée à la
gravure que vous devez faire
du tableau de Séb. Bour-
don : la Chute de Simon
le Magicien.
J'aurais voulu vous
expédier cette planche
aujourd'hui même ; mais
notre planeur n'en ayant
pas de toute prête dans
les dimensions voulues,
c'est seulement demain
qu'il aura pu en préparer
une, & que je pourrai
vous l'expédier.
J'ai cru devoir vous
informer de cette circons-
tance afin que vous ne
supposiez pas qu'il y
ait de ma part oubli
ou négligence même.
M. Ponsonailhe a dû
vous parler de la malen
contreuse disparition de
votre beau dessin d'après
la Halte des Bohémiens
il est indubitable pour
moi que quelque employé
indélicat de la poste se
le sera approprié. Je
le regrette bien sincèrement

& pour vous & pour nous
Qui n'avons pu obtenir
un nouveau cliché que
sur une épreuve du cliché
précèdent.
Veuillez agréer, Monsieur
l'expression de mes
meilleurs sentiments.

Alboize
13 septembre 1883
Veuillez présenter mes
Amitiés à M.M. Ponsonailhe
& Baudoin.

[en marge]
Permettez- moi, Monsieur de vous recommander
de laisser une marge à votre gravure, surtout au bord
[~~illis.~~] inférieur où doit être gravé le titre.

AMY Jean Barnabé :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)
AJB-1 :
Monsieur et cher compatriote
En répondant à M. Marsal
pour le remercier, dites lui que nous
sommes tous très heureux qu'il
vaille bien collaborer à notre
journal, La farandole.
L'illustrateur de la jajaiade est
pour nous une précieuse recrue, car
M. Marsal est un artiste de grand
talent, ses compositions sont pleines
d'originalité et d'imprévu, elles sont
conçues et exécutées avec une justesse
de sentiment qui révèle un maitre
de genre
avec quelques illustrations de cette
valeur nous sommes sur de faire des
illustrations qui n'auront rien à
envier à ce qu'il se publie de mieux
dans la capitale

Quand M. Marsal connaitra le
format de la farandole, il nous
fera plaisir en nous exécutant
une eau-forte ; laquelle eau-forte
pourrait paraître dans le 3ème n°
de la farandole si M. Marsal nous
faisait parvenir sa plaque avant le
20 8bre prochain
Mais le laissons entièrement libre
quant au choix du sujet ; pourvu que
ce sujet soit bien méridional, et
qu'il soit intéressant à la fois par
son côté artistique et pittoresque, et
par les souvenirs historiques ou politiques
qu'il rappellera
Pour les illustrations dans le texte,
si notre compatriote veut nous en
faire, nous lui enverrons quand il le
voudra la pièce de vers, ou l'article
que nous jugerons convenir le mieux
à son remarquable talent
Il est bien entendu que c'est à
titre gracieux, pour le moment du moins,
que Marsal nous fournira ses dessins
et encore nous ne pourrons lui
demander des croquis pour insérer ~~que~~
~~quand~~ dans le texte, que quand les
réponses de la société nous permettrons
de couvrir les frais qu'entrainerait
la reproduction de ces croquis par le
système gillot
Veuillez, mon cher compatriote,
dire à M. Marsal que s'il avait
parmi ses amis, soit à Montpellier,
soit à Paris, un artiste qui ~~soit~~
consentirait à prendre part à notre
publication, nous lui serions très-obligés
s'il voulait bien nous l'indiquer
Les photographes du Midi qui
nous enverront des documents inédits
auront leurs noms cités dans la
farandole, quand ces documents seront
insérés
Tout document non inséré

n’est pas rendu
Pour éviter le temps perdu et les
frais de poste inutiles, veuillez dire à
M. Marsal de s’adresser directement à
moi, pour les renseignements relatifs
aux illustrations de ~~la~~ La farandole
tout à vous cordialement, mon cher
et dévoué Président
Amy
6 7bre 1879 10 rue du Regard

AJB-2 :
Mon cher compatriote
Votre gravure est mieux que
vous n’avez l’air de le croire ; je
la trouve fort bien, sauf un peu
d’égalité dans l’effet général. je
crois qu’elle fera bonne figure dans
la farandole
je vous remercie très-vivement,
en mon nom et au nom de la
société
si vous voulez bien nous
en faire une autre, comme vous
me le dites, prenez tout votre temps
et choisissez un sujet qui soit
autant que possible bien dans le
programme du journal, programme que
vous connaissez
j’ai été fort sensible au
souvenir que vous m’avez
rappelé dans une de vos lettres.
Nous avons en effet pris
ensemble nos repas chez arma,
où il y avait pour nous servir la
belle et grosse Marie. Qu’est devenue
cette fille ? je l’ignore. Quant
à Arma, elle est morte depuis
déjà plusieurs années. Vous saviez
cela ?
Nous vous serions très obligés
de faire autour de vous et dans la
mesure du possible, un peu de
propagande en faveur de la farandole

Ici, nous nous donnons beaucoup de
mal, comme vous pensez bien, et
malgré cela nous avons pris chacun
un abonnement, pour encourager notre
éditeur
notre publication parait être fort
bien acceuillie dans le midi ; tout le
monde nous félicite ; mais il faut
des abonnés, et l'éditeur n'en a
pas encore assez pour couvrir ses frais !
adieu, mon cher confrère, je vous
serre cordialement la main
Amy
10 rue du Regard
Paris 7 9bre 1879

AJB-3 :
[La farandole, entête Gazette des méridionaux à Paris]

Paris, le 5 janvier 80
Mon cher confrère
je viens de voir chez
notre imprimeur un éditeur
à qui j'ai montré le
spirituel dessin que vous nous
avez envoyé, ce monsieur
à fort apprécié votre
beau talent ; il m'a demandé
votre adresse et m'a dit
qu'il allait vous écrire
pour vous ~~demander~~ proposer
de lui illustrer un Almanach
tachez de faire affaire
je ne suis pas encore
allé au Salon, mais je vais y aller
bientôt et plusieurs jours de suite
à vous de cœur
Amy
[en marge]
Voici l'adresse de ce monsieur
julien Lemer
Parc St-Maur, avenue de la tourelle 90
(Seine)
2

AJB-4 :
[La farandole, entête Gazette des méridionaux à Paris]

Paris, le 20 mars 80
Mon cher confrère
je vous demande mille
pardon d'avoir attendu jusqu'
à présent pour répondre à
l'aimable lettre que vous
m'avez adressé cet hiver.
je ne voulais pas vous écrire
avant d'avoir des plaques à
ma disposition, or ce n'est
que ces jours-ci que l'on m'
a remis celles que j'avais
demandés. je vous en ai envoyé
une ce soir. si vous voulez
bien faire une nouvelle gravure pour
la farandole, vous pouvez traiter
le sujet que vous voudrez. Vous
connaissez maintenant notre
programme et le but que
poursuit notre journal, par
conséquent vous n'avez plus
besoin de mon avis, quant
au choix du sujet
Nous venons de créer dans
la farandole une partie qui
s'appellera : Echos De La farandole
et qui sera signée : Le tambourinaire
ce sera le coin aux petites
nouvelles, aux mots plaisants etc., etc.
La signature me parait très-heureuse,
qu'en pensez-vous ?
Nous voudrions avoir
quelques petits dessins à la plume
pour illustrer nos échos : Un
tambourinaire pour mettre en
tête et une série de petites
compositions faites à l'aide
du tambourin, de la flûte, voire
même d'un tambourinaire
couché, pour mettre entre les

échos
nous voudrions aussi
avoir (ah ! nous sommes ambitieux !)
des majuscules illustrées, de grandes
lettres se groupant avec des
fruits, des végétaux, ou des objets
du midi ; ou bien avec les
Armes des principales villes de
la région, ou bien encore
avec des fragments de farandole
L'essentiel pour le journal
serait que ces dessins aient un
caractère bien Méridional.
N'allez pas croire, mon
cher artiste, que ce que je vous
dis là est une invite à la
danse, pas le moins du monde !
je vous fais seulement part de
nos rêves. Nous acceptons
toujours avec le plus vive
reconnaissance tout ce qu'il
nous viendra de vous ; mais nous
ne voudrions pas vous pousser
à entreprendre des travaux qui
vous prendraient un temps précieux,
que vous pouvez mieux employer
ailleurs
je n'ai de votre gravure
que l'épreuve que je vous glisse
sous ce pli. j'ignore si c'est
celle que vous désirez avoir
Le changement considérable
que nous avons fait subir à
la farandole, sont ceux que
nous sommes en retard ; mais
nous allons faire paraitre plusieurs
n° à des dates rapprochées, pour
qu'en mai, ou au plus tard en
juin, nous soyons au point
si par hazard vous aviez
des observations à me faire relativement
au suivi du journal n'hésitez pas
à m'écrire, je transmettrai vos
plaintes à qui de droit

cordialement à vous
Amy
10 rue du Regard

AJB-5 :
Mon cher confrère
je tombe des nues en
lisant votre charmante lettre !
Comment vous en êtes encore à
attendre le 5ème no. de la
farandole ? moi qui croyais que
vous la receviez régulièrement !
on vous a oublié, pauvre et cher
artiste ; mais je vais ce soir
faire réparer cet oubli
Notre journal est maintenant
superbe, il a 16 pages, au lieu de
8, et il est beaucoup mieux
pour tous les rapports. aussi
obtient-il un véritable succès
il nous arrive des félicitations de
tous les côtés. ce n'est plus juliot
qui l'édite, c'est jules Mouquette
Le premier éditeur ne faisant pas
du tout notre affaire, tandis que
le nouveau va très-bien. jusqu'à
présent une chose surtout nous
manque : la publicité. mais ça
viendra avec le temps
mon cher ami, vous êtes
vraiment trop bon pour nous ! j'accepte
avec reconnaissance tout ce que vous
voulez bien nous offrir
si vous faites des croquis
commencez par ceux du tambourinaire
quant à votre tableau je ne
l'ai pas vu en effet ; mais pour
une bonne raison : je ne suis pas encore
allé au salon. je me propose de me
payer ce régal au premier jour, je vous
parlerai alors de votre œuvre
je serai heureux de voir vos illustrations
aussitôt qu'elles paraîtront. Du reste
je vous causerai plus longuement de

tout cela, d'ici peu. Pour aujourd'hui
je me contente de vous griffonner
ce mot à la hâte, n'ayant pas
le temps de vous en dire plus long
Vous recevrez la farandole soyez
en sûr.
Poignée de main cordiale
Amy
Paris 14 mai 80 10 rue du Regard

AJB-6 :
Mon cher ami
Mercredi dernier j'ai lu votre
lettre au comité de rédaction de la farandole
et l'ai ensuite remise à Mouquette
qui fera droit à votre perte réclamation.
Ces M.M. ont été très- touchés de votre
bon souvenir et de votre dévouement à
notre journal. à leur tour, ils me prient
de vous faire part de leurs sentiments de
bonne et cordiale amitié. Quant à Mouquette,
il ne vous oublie point ; c'est par erreur
que le journal ne vous a pas été envoyé.
à ce sujet, je dois vous dire entre nous
que les employés de notre éditeur étant
surchargés de besogne, le livre des abonnés
a été jusqu'à présent fort mal tenu ; mais
nous allons prendre des mesures pour qu'à
l'avenir les choses marchent mieux. Nous
vous oublions si peu que depuis plusieurs
mois nous mettons, sur la couverture de la
farandole, une [illis.] relative à vos deux
œuvres illustrés : le livre de l'abbé fabre et
celui de Roumieux
Puisque le nom de Roumieux vient sous
ma plume, permettez moi, mon cher ami, de vous
prier de me rappeler au souvenir de l'auteur
de la Jarjaiado. Il est souvent question
de lui aussi, comme de tous les félibres, du reste,
à une de nos dernières réunions, un des
nôtres a lu une de nos pièces, la chanson
de noces d'Arnavielle. Depuis quelque
temps, nous avons introduit, ou plutôt nous
avons donné un attrait nouveau à nos

réunions du mercredi : au commencement
de chaque séance, après la lecture du procès
verbal de la séance précédente, un membre du
comité lit une pièce choisie de la littérature
provençal. chacun à son tour, et par rang
de lettres alphabétiques, est chargé de cette
agréable besogne
Merci mille fois, mon cher ami,
de penser à la farandole. Quand votre plaque
sera faite vous pourrez l'envoyer, nous la
ferons paraître le plus vite possible. Mais, avec
votre gravure, il nous faudrait un article
d'histoire sur le même sujet, de 4 à 6
pages au plus. Tachez de nous trouver à
Montpellier quelqu'un qui veuille bien nous
faire ce travail
Vous sera-t-il possible de nous faire
un jour les dessins dont je vous ai parlé
lettres illustrées (avec des sujets méridionaux)
et culots (tambourinaire et ses accessoires) ?
je me recommande à vous pour ce travail
à la condition toutefois que cela ne vous
prendra pas un temps trop considérable
Nous avons résolu de commencer
bientôt dans la farandole la publication
d'une série d'article sur les jeux,
les cérémonies et les fêtes populaires du
sud de la France. Le sujet est vaste,
comme vous voyez. Nous allons réunir
tous les documents qu'on voudra bien
nous faire parvenir sur cette ~~sujet~~ matière.
Quand ce travail sera aussi complet
que possible, nous le ferons paraitre
par tranches séparées (un article sur chaque
sujet) avec des croquis dans le texte. les
sortes d'études ont besoin d'être
complétées par des illustrations. Si dans
~~de~~ cet ordre d'idées, vous connaissiez quelque
chose d'intéressant, je ~~vous~~ prie, mon cher
confrère, de me le faire connaître. je vous
prie aussi d'informer vos amis de là-bas
de notre projet, car, pour mener cette
euvre à bien, il faut que nous
fassions appel à toutes les bonnes

volontés….. Mais je m'aperçois que
voilà bien des demandes et des prières !
récusez moi, cher artiste, si je suis
importun. Mon amour pour notre
journal et notre cher midi est ici
seul coupable. je ~~veux~~ voudrais que nous
puissions arriver à faire connaitre toutes
les richesses artistiques, et littéraires qui font
de notre belle région un des pays les
plus intéressants du monde
Les miens ont été très-flattés
des paroles amicales que vous leur consacrez
dans votre lettre, à leur tour ils vous
envoient l'expression sincère de leurs
sentiments affectueux. je me joins
à eux de tout cœur et vous prie de
croire, mon cher ami, que je suis
votre tout dévoué
Amy
10 rue du Regard
Paris 14 9bre 1880

AJB-7 :
Paris, 21 août 1900
Mon cher Ami
Votre livre m'a fait le plus
grand plaisir, car il est intéressant,
très intéressant et il le sera
encore d'avantage quand les types
que vous avez si bien peint
auront complètement disparus
à l'avenir, quiconque voudra [connaître]
la physionomie culturelle des rues de
Montpellier sera obligé de consulter
votre beau travail ; c'est dire
que ce travail, comme nos Vins de
grands crus, ne fera que gagner
en vieillissant. Pur un écrivain
c'est là une satisfaction et
non des moindres
Tous mes compliments, tous
mes remerciements de tous à
vous de cœur
Amy

55, avenue d'Orléans
j'espère que j'aurais bientôt
le plaisir de vous voir, car
vous n'allez pas laisser passer
l'exposition sans venir à Paris

ARBIEU Jacques :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)
ArJ-1 :
13 janvier 1867,
Mon cher Edouard
Voila trois lettres que j'écris à M.
Biend[illis.], pour affaires sérieuses, et auxquelles
il ne répond pas.
Serait-il mort, serait-il absent ?
C'est ce que je désire savoir.
En conséquence je viens te prier
en allant aux Beaux-arts, de passer chez
lui, rue Guenigaud n°23, pour
voir la cause de son silence.
Tu demandera d'abord à sa concierge
s'il est absent, on te montera chez lui
pour être fixé.
Je Compte sur ton empressement
a me faire ce petit service. Je te
serre affectueusement la main
ton grand oncle
Arbieu
Réponse, je te prie, aussitôt.

ArJ-2 :
Poissy 18 janvier 1867
Mon cher Edouard,
J'ai reçu ta lettre et te remercie de l'empressement
que tu as mis à faire ma commission : M.
Biend[illis.] m'a écrit depuis, ainsi qu'il te l'avais
promis.
Mais puisque tu fais si bien la commission
je vais te prier de m'en faire deux autres
dont tu me donnera la réponse si tu viens
demain soir. A défaut par lettre.
Il s'agirait d'aller aux deux adresses
Suivantes :

M. Basset, M^{d} de tableaux, Boulevard
Rochechouard n°7 ou 29.
M. Fau, m^{d} de tableaux, rue de
provence n°72
l'un et l'autre de ces messieurs ont envie
d'acheter les tapisseries de mon Salon
je leur ai écrit de venir les voir et ils
ne me répondent pas.
Savoir de l'un et de l'autre la raison
d'une façon précise ?
je compte sur ton obligence et
te serre la main
ton Oncle
Arbieu

ArJ-3 :
Poissy 21 février 1867
Mon cher Edouard,
Fais moi le plaisir de retourner
encore une fois chez les deux marchands
de bibelots que tu as déjà vu et
qui malgré leur promesse de venir
pour les tapisseries de mon Salon,
ne sont pas encore venus.
1°M. Basset, Boulevard de
Rochechouars n°29.
2°. M. Jau, rue de provence
N°72
Tu leur rappeleras leur promesse
et fera [illis.] d'avoir une réponse
précise, que tu me transmettra
En attendant le plaisir de te
voir. Je te serre la main & [illis.]
Ton oncle
Arbieu

ArJ-4 :
Poissy 4 Mars 1867,
Mon cher Edouard,
J'ai reçu ta lettre et te remercie de
la demande que tu as bien voulu faire,
[illis.] ces deux [illis.] de paravent, qui,
Bien certainement, sont [illis.].

Je viendrai d'ici vendredi.
Mais en attendant et comme
je tiens à me défaire de ces tapisseries
je viens te prier de voir un individu
qui demeure rue Taranne, entre la rue
Aragon et la rue St Benoi. Je e sais
Pas son nom ; mais tu le trouvera
Facilement : il a en boutique et
Répare les anciennes tapisseries.
Tu lui dira que tu es chargé de
lui demander : s'il achèterai, ou s'il
connaitrait quelqu'un qui voudrait
acheter les tapisseries d'un Salon
louis XV, composées de 5 tableaux
mythologiques de la plus belle époque
des gobelins.
Selon sa réponse tu m'écrira
et s'il devait venir les voir, tu
me dirai le jour et l'heure.
Si tu viens Dimanche tu me
fera plaisir.
Bien à toi
ton oncle
Arbieu

ARBIEU Marie-Antoinette :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)
AMA-1 :
Cher Edouard,
Je suis plus que surprise
ainsi que Mathilde de
la lettre que tu as écris
à son père pour le
tableau je serai bien
fachée qu'il sorte des mains
de M. Maringue pour être
entre les siennes j'ai
bien voulu me servir de toi
lors de ton séjours à Paris
pour éviter des poursuites
contre ma fille puisque
c'est à elle que j'en ai fait
le dépôt le tableau
est ma propriété et je ne

le donnerai jamais
et [illis.] d'après ta lettre
que tu ne m'offrais de te
le faire rendre que pour
me tromper et l'emporter
je t'ai toujours connu
un honnête homme et ne
peut croire que tu as
changé j'ai attendu que
Ma dame fut accouchée
espérant toujours qu'elle
me le renverrait
maintenant j'ai chargé
un homme d'affaire de
porter une plainte au
parquet à mon nom
M. Maringue a fichu
son ch~~h~~amp pour se cacher
il va être détaché en
faillite j'ai Solange
chez moi depuis 2 mois
je ne comprends pas
que tu charges M. Henneton
de le réclamer il ne [illis.]
rien c'est très mal
tu remercieras aussi ton
grand père de ses marques
d'amitié quand les gens
sont dans la peine
on est malhonnête car
je crois que vous savez
mon adresse à présent
Dis moi si tu peux me
faire faire de la confiture
je t'enverrai ce que
tu débourseras
Donne moi l'adresse de
Mimi de Claire d'Eugenie
[Casoban] donnes moi aussi
Celle de Joséphine
mais redis à Paul je
ne veux en rien qu'il s'occupe
du tableau donne moi
les adresse par retour

du courrier.
Nous t'embrassons
ainsi que ta femme
que nous n'avons pas
le plaisir de connaitre
et tes deux bébés
Vve Arbieu
Je ne me sert pas de la
lettre que tu as laissé
je fais les réclamations
je n'ai pas [illis.] que le
tableau fasse le voyage de
Montpellier

AMA-2 :
Poissy le 4 Mars, 1875,
Cher neveu,
Je reçois ta lettre et oui je partage
ton chagrin. Personne n'est plus
éprouvé perdre une fille aussi
bonne, un mari qui serait bien
impossible de trouver son pareil
jamais je ne me consolerais ; l'aban-
-don ou je me trouve, parfois je
suis tenté de maudire la providence
m'enlever des anges pour me laisser
des démons, souffrir tout le mal
qu'ils me font et m'avoir ruiné.
Je lutte, mon cher Edouard, je combats
pour pouvoir rattraper ma maison
ce sera bien difficile mais les
bontés de Dieu son infinies quelque
fois au moment où l'on est abandonné
un ange apparaît. Je suis bien
égoïste de te parler que de moi
avant de t'entretenir sur ce
pauvre petit ange. Oui c'est
bien un petit ange qui s'est envolé
au Ciel qui connait maintenant
cette nouvelle Patrie ou franchement
ils sont plus heureux que sur cette
terre de misère. Eh ! bien ce pauvre
petit ange plaidera votre cause
auprès du Tout Puissant et

obtiendra des jours plus heureux
pour tous. Quant à la confession
concernant le tableau je suis
heureuse de voir que tu n'as pas
eu un seul moment une mauvaise
intention. Sois toujours honnête
il est impossible qu'une nature
comme la tienne se laisse
corrompre par des gens comme
ma misérable fille. J'ai sa
petite Solange chez moi depuis
deux mois. Lui a été se cacher
chez sa grand-mère à la charité. Elle
est seule avec ses marmots et
allaite son quinzième. J'attendais
son rétablissement pour la faire
venir au Parquet vu que c'est chez
elle que je l'ai déposé. A présent
que je suis édifiée sur ton compte
je vais en finir. Quant aux explications
que tu me donnes je te répondrai une
autre fois ma lettre serait par trop
longue, ton pauvre oncle me mentait
souvent mais pour les affaires.
Embrasse bien pour moi tes deux
petits enfants espérons que Dieu
te les conservera pour ton bonheur
et pour celui de ta chère femme
que je voudrais bien connaître,
mais hélas ! jamais, hormi que
vous trouviez une petite maison
meublée où je puisse gagner ma
vie oui je serais heureuse d'aller
mourir près de mon pays, d'un
autre côté mes trois chers enfants
que j'adore Bébé quel ange c'est
le portrait de sa pauvre mère , ma
bonne Mathilde qui es malheureuse
avec cet homme une fois mariée.
Mais quelle lâcherie ces misérables
lui ont fait perdre un mariage
qu'elle ne retrouvera jamais le
dépôt est sacré mais une mère
hésite toujours devant une affaire

aussi sérieuse. Je vais agir ces
deux souvenirs qui me sont chers
mon pauvre mari qui m'en a
fait cadeau et le souvenir d'un neveu
c'est donc tout te dire que jamais
je ne le vendrai et je n'ai plus
beaucoup de temps à vivre mais je
sais ce que j'ai à faire.
Aurevoir, mon cher Edouard.
Mathilde, Bébé et moi t'embrassons
de cœur ainsi que ta femme et les enfants
Ta tante qui t'aime
Vve Arbieu

AUBANEL Joseph :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

AuJ-1 :
Mon cher ami,
Je viens vous demander un
service.- Pourriez-vous me
fournir le dessin d'une petite
vignette avec ces mots « luise ce qui
est beau » ou plutôt « luse tout ça
qu'es bèu ».- Je laisse à votre
imagination, à votre bon goût
le soin de trouver un sujet
pour encadrer cette devise.-
ces mots sont destinés à être
placés sur toutes nos éditions
de même que les Hamelin (et
bien d'autres imprimeurs ont leur
devise.) Je cite Hamellin, car vous n'avez
qu'à ouvrir un de leurs livres
pour voir sur la couverture
et au frontispice, ces mots avec
les armes de l'imprimerie : cousenso
labore, audentique prudentia.-
La note sera « Luise tout ce qui est
bean ». mettez- moi donc un
livre, un soleil, une vue d'Avignon
je vous laisse carte blanche.-
Pas de Venus d'Arles par exemple,
cela semblerait tout indiqué,

mal avec les publications
religieuses.-
Vous pourriez d'ailleurs me
fournir plusieurs sujets
à choisir, je me chargerai
ensuite de les faire graver
ou réduire à Paris pas mon
graveur. Je me tombe sous
les yeux la devise des [illis.]
éditeurs à Tours, l'idée et
la disposition de cette petite vignette
sont fort bien, je la découpe
et la joint à ma lettre.-
avec ces quelques arrangements
je crois, et votre imagination
aidant, je crois que vous me
donnerez quelques chose qui nous
fera honneur.-
Un dernier mot, la ~~devire~~ devise
est «luise tout ce qui est beau, cela
ne rappelle en rien la librairie
ou l'imprimerie, aussi je crois
qu'il faudrait d'arranger pour
mettre dans ce blason quelques l
ivre, ou quelque presse, et surtout
ne pas oublier aussi quelque par
nos initiales A.F (aubanel frères).-
J'espères recevoir bientôt ces croquis,
et vous prie de croire à mes
affectueux sentiments
J. Aubanel
J'ajouterai que ce petit travail
[illis.] ma maison de
commerce, et que vous voudrez
bien me dire ce que je vous
devrai. Sans cela je ne consentirais
pas ainsi à prendre votre temps.
Avignon 5 août 1890
Je joins au hasard quelques
spécimens de blasons. Veuillez
excuser mon gribouillage, il me
faut attraper le train de Montpellier
où je suis depuis quelques jours, et
j'ai à faire le temps de vous prier de

ne pas m'oublier auprès de madame Marsal
et de lui présenter mes respectueux hommages

AuJ-2 :
[en-tête : AUBANEL FRERES / Imprimeurs-Libraires de Notre Saint Père le Pape/ De S. G. Monseigneur l'archevêque d'Avignon/ De S. E. Monseigneur l'archevêque de Reggio, métropolitain des calabres/ Et de S. E. Monseigneur l'évêque de terracine, Sezze et Piperno./ Avignon]
3 Mars 1896.
Monsieur le ~~Chanoine Lamoureux Curé~~
~~A la Calmette~~
Cher Monsieur ~~le Curé~~
J'ai reçu avec le plus grand plaisir votre lettre du
I crt.. et je vous en remercie bien cordialement. Certainement,
j'en ai la conviction, vous serez satisfait de ce travail.
sans aller jusqu'au petit chef d'œuvre, comme vous voulez
bien me le dire, je vous promets une excellente édition et
tous mes soins.
Quant à la publicité, je dois établir un catalogue
d'ouvrages en provençal ou locaux, - vous jugerez du résultat
de~~s~~ mes annonces parmi la clientèle de la Maison Aubanel.
Je partirai pour Paris avant le 15 crt., pour une di-
zaine de jours ; je vous préviendrai dès mon retour, et j'aurai
l'honneur de vous rendre visite pour nous entendre, afin de
tout bien arrêter avant de commencer la composition. Mais,
Marsal peut déjà se mettre à l'œuvre ; il serait peut-être
Bon de lui dire, [s'il ne le sait d'autre part] que ses ill-
Ustrations seront reproduites par la photogravure au trait.
Ce renseignement peut le guider pour l'interprétation de son
Dessin. Plusieurs Maisons exploitent très-bien le procédé

Monsieur le Chanoine ~~Lamoureux~~
-2-
De la photogravure : je recommande, en particulier, Delaye à
Lyon. Si vous le désirez, je puis me charger de commander
moi-même, à bon compte, tous ces clichés. En général, le travail
que vous livre le clicheur est toujours bon, mais c'est à
l'imprimeur à savoir tirer parti de ces gravures, par une
mise sous presse soignée : Experto crede.
Encore une fois merci, Cher Monsieur ~~le Curé~~ et croy-
ez-moi, votre toujours respectueux et dévoué~~s~~ serviteur,
J Hamelin
J'espère que je pourrai voir l'excellente Madame Roumi-
eux, avant mon départ. On l'attend ici avec impatience.

AuJ-3 :
[voir correspondance avec l'abbé Lamoureux]

AYMES E :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

AE-1 :
Cher Edouard
Tu dois croire que je t'ai complètement
oublié, non c'est tout le contraire, si j'ai tant
tardé à l'écrire, cest que je voulais t'envoyer
ma photographie, mais ce ne sera que pour la
prochaine fois que j'aurai le plaisir de t'écrire.
De temps en temps je vois la [illis.] quand
j'ai l'occasion d'y passer devant, elle est toujours
fraiche, je crois qu'elle ne sort pas du tout.
Dans la lettre passée tu ne m'as pas parlé
de la position de mon cousin, si le magasin de ma
cousine était comme il le faut, dans ta prochaine
tu m'en parleras.
Ci inclus une lettre que tu auras la bonté de
jeter tout de suite à la poste de Paris pour qu'elle
revienne à Montpellier à sa destination je
te remercie d'avance, je compte sur ton
amabilité pour me faire cela.
Tu as bien des compliments de la
famille Vincent.
Ma mère me prie de te dire
bien des choses de sa part en même temps que je te souhaite beaucoup
de chance dans tes désirs.
Ton ami
E. Aymes

P.S : Parle moi dans ta lettre
de ta bibliothèque et des volumes
que tu achètes
Tue me pardonneras de n'avoir
mis qu'une feuille à cause du poids.

BARRON P. :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

BP-1 :
Le Marel 1 Février 907.
Mon cher Marsal
Il est vraiment temps de
répondre à votre aimable
lettre. Chaque jour je me
dis tu écriras, Mais
je suis dans un étét
d'esprit tel que cela
m'a été impossible.
Vous savez que j'ai eu
un procès avec mon
entrepreneur, je pensais
que tout était terminé
depuis 3 ans, et
pour un espèce de
voleur, qui me réclame
encore de l'argent il
faut recommencer.
Heureusement pour moi, que
je viens de découvrir que
la marchandise, chaux
plâtre ciment que me
réclame ce monsieur a
déjà été payée deux fois.
aussi je vais me payer le
luxe de l'envoyer devant
le procureur de la République.
Il y a des moments mon
cher Marsal où j'ai
fortement l'envie de
Trinquieriser quelqu'un.
Parlons d'autre chose ; je
viens d'apprendre par
le journal qu'il y se
prépare une exposition
de peinture, je souhaite
qu'elle soit plus
brillante que les
quelques dernières.
je comprends vos ennuis et vous
avez mille fois raison
l'art ne compte plus

pour grand-chose à
l'heure actuelle, la
nouvelle génération
totalement dégénérée…
Il faudrait tenter de
faire renaître les gouts
d'autrefois.
Vous qui aimez à écrire vous
devriez faire un article
dans ce sens, et me
l'envoyer et sans dire
qu'il est de vous, je
m'arrangerai pour le
faire parraitre dans
le Petit Méridional.
Je fais toujours un peu
beaucoup de peinture.
Je ne sais pas si elle est bonne
où Mauvaise, ce que
je sais surtout, c'est
que je ne suis jamais
satisfait.
Lorsque vous aurez quelques
heures a perdre venez faire
un tour au Marel.
cela vous changera un
peu et nous pourrons causer.
Mes amitiés de tous chez
vous avec nos meilleurs
souhaits.
Bien cordiale et affectueuse
poignée de Main de
votre bien dévoué
P. Baron

BAZILLE Louis :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

BL-1 :
Mon cher Monsieur,
Ma fille ayant désiré
se joindre à quelques unes
de ses amies qui suivent
le cours de M. Michel pour les

demoiselles, j'ai le regret
de vous prier de ne pas
compter sur elle cette
années & de vouloir bien
disposer de l'heure que
vous lui consacriez. Il
n'a pas fallu moins que
cette circonstance excep-
tionnelle & imprévue
pour nous faire renoncer
à vos leçons. Croyez que
ce n'est pas sans regret
que nous le faisons, non
plus que sans conserver
un bon
un bon souvenir de vos
conseils pour lesquels je
vous prie d'accepter nos
remerciements.
Je vous renvoie par le
porteur les modèles que
vous aviez laissés chez moi
& vous prie d'agréer, cher
Monsieur, mes salutations
empressées
Louis Bazille

BEAUCHATON :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

B-1 :
Chalon le 10 juin 1873
Mon cher ami Marsal
Je técrit à la hatte pour te
demander un renseignement aux sujet
de l'ouvrage de Victor hugot et
de Shakespeare que j'ai acheté à
Paris chez Mr Levy qui me
marque dans sa facture 90 f*l'ouvrage de Victor hugot et 28 f
Shakespeare tu doit te rappeler
aux juste le prix que ses ouvrages
nous ont été vendus veuillez
me rendre réponse [illis.]
par [illis.] à l'égard de ce

petit renseignement.
Je suis excessivement pressé pour
t'écrire, la prochaine lettre que
je técrirai je te ferai une
plus longue naration de mes
impressions sur la situation actuelle
aux sujets des beaux arts ;
Tu as du voir ses jours derniers
madame Beauchaton qui revenait
de Toulouse dentérai son père et
tante ; elle me charge de te faire
bien des compliments ; ainsi qu'à
ton épouse et ton petit bébé
que je ne conait pas ; et que
sy nous étions plus rapprochés des
un ses autres long pourait
se donner une poignée de main
pour ne pas oublier cette
ancienne amitié qui ma négligence
de ne pas écrire est cause
que l'ong ne s'écrit pas
plus régulièrement il faut qu ce
soit l'ocasion comme dit le
proverbe qui fait le laron
pour mempresser à t'écrire mais
j'espère que dorainavent
nous aurons une correspondance
plus suivie que nous n'avons
eu jusqu'à présent. Vive
les Vaquances et les pommes
de Terre fritte celle que l'on
mangeait boulevard montparnasse
il naurait pas fait bon avaler
ceux qui ses sont donné pour
rien dans ces temps [illis.]
tu dois me comprendre à cette
égard ; je ne te dit pas plus
Long. ou une autre fois
je te serre la main
Ton ami
Beauchaton

BECAUX A. :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

BA-1 :
Bourg les Valence le 7 août 1890
Cher Monsieur Marsal
Dans votre précédente lettre
en m'accusant réception de mon
envoi de dessins vous me disiez
que vous collectionniez les reproductions
de Tableaux & dessins.
En vous faisant mon premier
envoi faute de temps je n'y avais
mis quelques gravures sur bois
j'ai fait depuis une inspection
& par le chemin de fer je vous adresse
aujourd'hui franco à domicile un rouleau
d'illustrations, probablement
il y en aura que vous avez déjà
ou d'autres que vous ne voudrez
pas collectionner, vous en ferez
cadeau à votre charmante famille
ils s'en amusent.
Maintenant je vais vous
demander un conseil dites moi carrément
ce que vous en pensez.
Mon fils m'écrivait que ne
pouvant faire de la peinture faute d'avoir
de la place pour les caser il pensait
que des aquarelles, sépia &a se
vendraient à Montpellier, vous
connaissez mon talent dans ces
genres pensez vous que des amateurs
les achèteraient & quels
pris apeuprès on pourrait les vendredi
Je vous demande pardon d'abuser
ainsi de votre obligeance mais
s'il m'était possible d'utiliser mon
temps d'une manière productive
c'est-à-dire qui me rapporte j'aurais
d'abord plus de goût que de travailler
pour empiller dans des cartons
et ce serait toujours cela de
gagné, veuillez vous qui connaissez

le goût des personnes & qui êtes
Artiste me dire le genre qui à votre
avis plairait le mieux.
J'attends le retour de personnes
absentes pour voie le résultat
de vos démarches vous me connaissez
bien peu c'est vrai mais soyez
persuadé que si je vous importune
je ne suis pas égoïste ni
exploitateur, et que je ne voudrais
jamais que vous sacrifiez vos
occupations pour m'être agréable
cependant je suis sûr que si
comme je l'espère & avec les concessions
que je suis tout prêt à faire vous
pouviez réussir vous n'auriez
pas du regret de vous en être occupé
Quand au portrait vous le
ferez quand il vous plaira c'est à
dire en ne négligeant pas vos travaux
pressés, et je suis bien content que
la Photographie aie les qualités comme
modelé que j'y avais trouvé moi-même
Veuillez je vous prie présenter
mes respects à Madame Marsal
& quand vous aurez un moment
de libre veuillez me répondre
votre lettre sera reçue avec
plaisir
Ma femme vous envoie ses
Salutations & je vous adresse
Ma cordiale poignée de mai
A. Bécaux
P. S. Ne négligez pas
les amateurs de Cette
il ne sagit que de trouver
le premier à qui cette
proposition plairaît

BA-2 :

Bourg les Valences le 30 D^{bre} 1891
Cher Monsieur Marsal
J'aurais tort de vous en
vouloir de ce que vous appelez
votre négligence ; qui a eu pour
cause un surcroît de travail
& de fatigue, et voyez que
mon empressement à vous répondre demanderait de
votre part la même indulgence
pour moi, et cependant ce
n'est pas mes grandes occupations
qui m'en ont empêché mais une
indisposition dont nous avons
du mal) nous débarrasser
& dont nous souffrons depuis
des mois, c'est une inflammation
d'intestins et si pour le moment
il y a un peu de mieux nous
sommes loin d'être guéris entièrement
Joignez à cela la tristesse dans
laquelle nous sommes de la mort
de notre pauvre Phoebus ce Chien
noir Epagneul que vous aviez
vu) la maison ce pauvre ami
que nous aimions tant & dont
l'absence nous fait un grand
vide; j'ai été obligé de le faire
tuer, il avait le sang qui
en se décomposant lui avait fait
venir la rage, la peine que
cela nous fait ne peut s'expliquer
à moins de dire comme chateaubriand
« plus j'étudie les homme, plus
j'aime les bêtes » ou comme le
disait avec raison Alphonse Karr
« ce qu'il y a de meilleur dans
l'homme ; c'est le chien. »,
& joignez à cela une inflammation de
la joue qui me bouchait l'œil droit
et une racine de dent qui me
faisait non seulement cruellement
souffrir qui était la cause de cette
inflammation, j'ai dû malgré
la souffrance que je prévoyais

me faire arracher cette racine
J'ai lu avec plaisir dans votre
aimable lettre que portraits, dessins
&a vous en aviez à être tranquille
pour bien longtemps & comme
il y a toujours des retardataires
qui suivent de près leur devanciers
& alors à peine en avez-vous fini
une partie que vous ne saurez plus
de nouveau comment faire pour
contenter tout le monde, et
c'est pour cela que puisque une
nouvelle années commence nous
venons vous adresser nos meilleurs
vœux et souhaits de bonheur
pour Madame Marsal, pour
vous et pour toute votre aimable
famille, jouissez tous d'une
bonne santé c'est le premier
vœu & le plus sérieux de tous
ceux qu'on peut vous adresser
sans la santé le bonheur est
impossible et avec la santé
tout est possible dans une
certaine limite, lorsque ce
qu'on désire n'est pas irréalisable
& puissent tous les projets
que vous formerez pour votre
bonheur avoir leur réalisation
complète et croyez bien mon
cher Monsieur Marsal que
vous ne serez jamais malheureux
parce que vous ne demandez
que ce qui est très juste, la
santé, le travail et de vivre
paisiblement dans ce que
vous appelez votre modeste
atelier entouré des travaux
que vous avez exécuté avec
beaucoup de talent et trop
de modestie ce qui dans ce
siècle et un défaut et même
très grand !.....
Veuillez je vous prie nous donner

plus souvent de vos nouvelles
elles seront reçues avec joie
Veuillez je vous prie présenter
nos meilleurs Salutations à
Madame Marsal & à l'amical
bonjour que ma femme vous
adresse je joins une cordiale
poignée de main
votre dévoué
A. Bécaux

BENEZECH MARSAL Mélanie :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

MBM-1 :
22/
Lundi 8 Mars 1815
Mon cher Louis
J'ai bien reçues tes lettres et comme toi je
suis bien triste de ce qui s'est passé,
et c'est avec beaucoup de ménagement
que j'ai put, apprendre la disparition
de son mari à Antoinette, mais que
veux-tu à coté de ce qu'elle s'imaginait
elle préfère qu'il soit prisonnier
car elle songeait pire encore elle le
croyait brûlé, ou mort mais enfin
espérons qu'il ne sera que prisonnier
si je t'ai négligé un peu c'est que
toute la semaine j'ai couru d'un
coté ou de l'autre car n'ayant eu
tes lettres que Samedi je ne savais que
faire pour cette pauvre amie qui était
désespéré et nous courrions chez l'un
chez l'autre pour avoir des nouvelles
et pour la rassurer un peu.
enfin M. Brocher a reç Mme
Loubière aussi quand à Mme Bose
Je n'ai pas encore trouver un moment pour
allé voir mais je m'en informerai.
tu pourrai t'informer si M. [illis.]
l'ami du mari d'Antoinette est dispensé
car sa femme n'a pas encore de nouvelles
tu me le dira. Quand à M.

Loubière c'est bien celui dont je t'ai
parlé il est à la 7ème Cie tu peux lui
dire que sa femme et ses fillettes vont
très bien. Je plais beaucoup M. Arnavielle
mais enfin peut être bien que lui
aussi ce sera laissé prendre.
Antoinette me prie de te dire que son
mari s'était fait photographier et qu'il
devait les reçevoir [illis.] quelques
chose elle aimerait bien d'avoir cette
photographie tu a le bonjour de sa
part.
je t'ai fait partir un colis aujourd'hui
contenant saucisse chocolat menthe
et biscuits la menthe est offerte par
ta mère, tu aura reçu la caisse
fais le moi savoir. a bientôt des nouvelles
Bien des amitiés de tous, Grosse Caresse
des enfants le bonjour de chez moi chez toi
[illis.] Mr Brocher et [Fouchère].
[en marge]
ta femme qui t'envoie tous ses baisers
Mélanie

BERTHOMIEU Louis :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

BeL-1 :
[en-tête : Société des Beaux-Arts / de Narbonne]
Narbonne, le 27 Novbre 1895
Mon cher Monsieur Marsal,
Depuis mon dernier petit mot, vous deman
-dant même si je ne me trompe un petit service,
vous êtes sans nouvelle de moi, et vous vous
demandez bien sur, ce que je puis bien devenir, et
si la prochaine missive, vous apportant un souvenir
du vieil élève, ne sera pas encadrée de [illis.] pour
[illis.] et apprendre son décès ou non, très
cher maître, par encore, mais peu s'en faut.
Toute mon intellectualité sombre dans un
travail de [illis.], qui consiste à recopier
lisiblement les 250 pages de ma thèse.
!!! Infandum ! J'espère que ce
labeur insipide sera terminé bientôt et que

vers le milieu de Décembre j'aurais le
plaisir de vus revoir et de présenter
mes hommages à Madame Marsal.
j'espère, d'ailleurs, que toute votre famille
se porte bien et que vous n'avez aucune
préoccupation de ce coté là.
Pour moi, je viens de résumer ma vie en
vous disant qu'elle consiste à mettre des caractère
noirs sur du papier blanc- Aussi ais je peu
de choses intéressantes àvous raconter. J'ai fait
ces vacances un voyage où j'ai vu de meilleures
choses au point de vue archéologique et artis-
tiques mais il serait un peu long de d'en aborder le
recit. Depuis mon retour, ma seule distraction
consiste la revue d'ombres chinoises
de fin d'année, qui sera, je crois, très brillante
(mot curieux pour des ombres) cette année mon
Ami Fabre a collaboré comme dessins et à
Fait de superbes tableaux, dignes du chat
Noir. Ce genre de passe temps fait un fichu
tort à la peinture, je n'ai pas touché un
pinceau depuis un an !! a propos de pein-
ture, une indiscrétion : avez-vous et le
temps de vous occuper un peu de mes deux
carnets ? ce serait pour moi une excellente
surprise que de les voir prêts à mon prochain
passage à Montpellier, si conformément à
vos projets, vous avez eu le temps d'y songer
un pe, ces vacances. Je fais en ce moment
ci organiser mon cabinet d'avocat, (Et vous
devez savoir que je suis rayé de Montpellier et vivrait à Narbonne- Je
compte y faire quelque chose de très artistique- si vos sonnets étaient prêts quand
j'irai en Décembre à Montpellier, vous pourrez m'indiquer le cadre qui se prêterait
les mieux à les accompagner. Je ferai passer cela à Montpellier où il y a plus de ressources
qu'ici, et dès qu'on me les expédiera, je les placerai en regard à côté des meilleures
[illis] de ma vie de jeune homme. Ceci dit, bien entendu, vous [illis.] faire
négliger de vos occupations pressées et importantes.
Nous avons arrêté les comptes de notre exposition de peinture et bien
qu'elle réunissait toutes les conditions dans l'ensemble pour être un sûr garant de succès,
nous y avons eu un fort déficit. La Société ne recommencera pas de longtemps cette
cruelle expérience on la renouvellera sur des faces et dans des proportions toutes différentes
Décidément, Voyez vous, les petites villes découragent les meilleures volontés. Elles assassi-
-nent l'art et la Pensée !
et vous que faites vous ? Ecrivez moi un mot pour me le dire tout

ce qui peut vous être agréable, me fera plaisir. Mon bon vent d'excellentes commandes
a-t-il soufflé dans vos voiles, vous laissant avec le calme mer tranquille
le temps nécessaire pour monter aux [illis.]. regarder les pâleur de l'œuvre
et les flamboiements des soleil couchants. C'est-à-dire ~~pour~~ de faire de l'art
libre et désintéressé à votre guise ? Le concours régional vous promet-il
une belle exposition ? Donnez moi quelques détails de cette bonne ville
si riante et si douce, qu'excellente parfois un terrible évènement
A ce qui parait vous pataugez depuis huit jours dans la boue infecte et
anti-municipale. Je puis vous en dire autant. C'est une véritable mer
délirante. Nous [illis.] mollusques.
Tout à vous
Louis Berthomieu
Mes respectueux hommages je vous prie, à Madame Marsal et mes amitiés à vos fils.

BeL-2 :
Narbonne 7 avril 1905.
4 Rue de l'ancienne porte des
Cathares
Mon cher Marsal,
Voilà déjà longtemos que j'ai
quitté votre atelier et dû renon
cer lors de mon départ de
Montpellier, à nos agréables et
si cordiales relations. Depuis je
me suis proposé bien souvent de
revenir vous rendre visite lorsque
j'y passerai, mais depuis mon
mariage, je n'ai guère fait que
brûler votre et mon ancienne
ville pour des voyages plus loin-
tains. J'ai cependant connu par
mis mes meilleurs souvenirs de
votre enseignement et j'espère
qu'une occasion se présentera
de vous revoir et causer
un peu du passé.
Je viens vous demander aujour
-d'hui un petit service, que
vous me rendrez s'il ne doit pas
vous occasionner des pertes de temps
ou d'ennuyeuses démarches.
Voici ce dont il s'agit : La mort de
mon pauvre père que je vous ai fait
communiquer m'a fait entrer peu

de temps après à la commission ar
-chéologique de notre ville. Le conser
-vateur du musée, Mr Riols
me demandait à peu près aussitôt
comme adjoint aux Beaux-arts,
poste auquel j'ai été nommé
en Décembre. En janvier, la mort
inopiné du conservateur survenait
et me voilà depuis quelques jours
nommé conservateur à sa place
de nos musées d'archéologie et
de Beaux-arts.
Je désirerai apporter quelques mo
-difications à certains règlements
et ne veux le faire qu'après étude
de certains règlements similaires
je voulais donc vous prier de
me faire envoyer le règlement
du musée de montpellier.
ordre intérieur-surveillance
règles générales–etc.
et aussi le règlement s'il y eu
au vu, ~~par~~ ou du moins les règles
habituelles pour les autorisations
pour donner aux copistes.
obligations auxquelles ils sont
soumis, responsabilités, défense
qui leur sont faites etc.
ensuite de vous dire que s'il
y a de petits frais pour achat de
ce règlement ou aussi je suis
à votre disposition pour vous
les envoyer et vous prie de
me les fixer dans votre réponse
Profitez en pour me donner qule
-ques aperçus de vos travaux de
vos œuvres actuelles. J'espère
que tous les vôtres sont en
bonne santé et vous prie de
me rappeler à leur bon sou
-venir. Pour vous, mon
cher Marsal, mille
bonnes amitiés
Louis Berthomieu

BeL-3 :
[en-tête : hôtel des deux mondes/ Paris/ 22, Avenue de l'Opéra/ télégr : MONDOTEL-PARIS/ Téléphone : 238-41/CHAUFFAGE CENTRAL]
Paris 23 Mai 05.
Mon cher Marsal,
Je m'excuse de ne
pas vous avoir répondu plus tôt. Ce n'est de
ma part ninégligence, ni oubli. Votre dernière
lettre ùe trouva au milieu de mes préparatifs
de départ, compliqués encore par ce qu'avant
de quitter Narbonne, je voulais laisser ter-
miner un assez important remaniement
dans les galeries du musée. Je passai aussi
des journées entières en dehors de chez moi
à surveiller des équipes d'ouvriers et à mettre
moi-même en place certains objets.
Depuis mon arrivée à Paris, je suis pris par
ce travail et occupations et de [illis.] que
cous connaissez bien– Je vous serais obligé de
dire à M^{r} d'albenas que puisqu'il désire
quand même un des anciens catalogues du
musée, je m'efforcerai de lui en procurer
un dès mon retour pour lui être agréable.
Ce catalogue ne porte que sur une partie de
nos collections. il est incomplet en outre parce
que le Musée s'est fort augmenté depuis qu'il
a été fait. Enfin certaines attributions
sont à modifier sur le nouveau qui sera
d'un long labeur.
Bien des amitiés pour
Vous et autour de vous
L. Berthomieu
[en marge]
Je comptais aller à Montpellier avant
mon départ pour Paris. Ce n'est que
partie remise

CABANEL Alexandre :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

CA-1 :
Paris le 28 mars 82
Mon cher Marsal

J’ai eu l’occasion d’avoir
un entretien à votre sujet
pour la Place de Professeur
de dessin au Lycée de Mont
pellier. Je crois pouvoir
vous dire qu’on est bien
disposé pour vous.
Si vous n’avez pas de
diplôme de professeur vous
feriez bien de vous occuper
immédiatement des démarches
a faire pour assister aux
conférences qui doivent avoir
liru prochainement à Paris
afin d’obtenir la gratuité
du voyage et de dépenses
Il est indispensable d’adresser
une demande avant le 24 crt. à l’Inspecteur
d’académie de Montpellier
ce qui fait que, si vous
voudriez profiter de ces
avantages je pourrai vous
mettre en rapport avec
la personne qui s’occupe
de votre affaire.
le diplôme n’est pas indis-
pensable pour obtenir ~~[illis.]~~ la
place de professeur cependant
vous serez en règle pour d’
autres circonstances à l’avenir
bien à vous
A Cabanel

CA-2 :
Paris le 4 mai 1882
Mon cher Marsal
Votre Tableau a été
Parfaitement admis
au Salon et même
très bien accueilli par
le jur.y Les personnes
qui ont produit la liste
dont vous me parlez

n’ont sans doute pas
consulté le Catalogue
du Salon du reste
je ne vous ai pas écrit à ce sujet
pour une bonne
raison je ne savais
où vous adresser ma
lettre.
Bien à vous
A. Cabanel

CABANEL Pierre :
(Archives Départementales de l’Hérault ; 1 J 1167)

CP-1 :

Montpellier le 4 Mars 1892
Mon cher Marsal,
Je viens de lire dans le
journal (la Campana de
Magalouna) un article intitulé :
Visite à la galerie Cabanel.-
Cet article m’a paru extrêmeme-
-ment bien, mais je trouve
regrettable qu’il ne soit pas
traduit et reproduit dans
les journaux *l’Eclair* ou
le *Méridional*- Je pense
que c’est vous qui en êtes
l’auteur et qu’en qualité
de Directeur de cette feuille
il vous sera facile de le
livrer à une plus grande
publicité. –
Vous remerciant de tout ce
que vous voudrez bien faire
pour la gloire de notre
grand artiste-
Recevez les amitiés
de votre dévoué
Pierre Cabanel

CAPMAL Paulin :
(Archives Départementales de l’Hérault ; 316 J)

CaP-1 :
[entête : Direction/ des/ droits d'entrée et d'octroi/ de Paris./ Place de l'Hotel-de-Ville, n°9.]
Paris, le 14 novembre 1876.
Cher monsieur,
Vos dessins sont délicieux. Je les
ai montrés à plusieurs de mes amis,
excellents appréciateurs, qui m'en
ont fait de sérieux éloges, notamment
de la Légende de maupertuis d'où
vous avez tiré une composition qui
révèle en vous un maître. Pour mon
compte j'en suis enchanté. J'accepte
avec plaisir votre offre de vous
occuper du cachot de la Tour des Pins
mon projet est de publier tôt ou tard
cet ouvrage par livraisons illustrées,
ainsi que les Folles nuits de Pierre
d'aragon et les Enfants du Peuple.
S'il vous était agréable de faire
cette publication de compte à demi
avec moi, après que vous auriez
fini de publier l'œuvre de
Favre, j'y consentirais volontiers
on pourrait adopter le format
et l'édition de luxe que vous
aviez donné à Favre, et il
faudrait tacher de faire entrer
dans la combinaison m. m Firmin
Cabirou. Dans ces conditions là
il n'y aurait pas d'argent à
perdre il pourrait y avoir
un peu de profit. Si cette
proposition vous souriait, nous
pourrions traiter dès à présent
d'abord pour le cachot. Nous
verrions ensuite pour le reste.
Il me reste un exemplaire,
un seul, des enfants du Peuple,
relié avec les Folles nuits.
Mais je vais chercher les
livraisons qui vous manquent
chez les libraires qui pourraient
en avoir dans leur fonds, et

vous les enverrai si je les
trouve. J'aurais bien voulu
savoir si vos 2 dessins sont
tracés avec de l'encre autographique
et s'ils peuvent être remis à
Gillot ~~pour le tirage~~.
Différemment, je ferais photographier
Mile amitiés et remerciements
tout à vous et de Cœur
P Capmal
mes amitiés à Léotard
si vous le rencontrez.

CaP-2 :
Paris le 10 mai 1878
Cher ami,
J'apprends que la Ville de
Montpellier va donner une
fête où sera représentée l'entrée
de Pierre d'Aragon dans la
bonne ville. Je suis un des
Ecrivains français qui ont
traité de Pierre d'Aragon.
Plusieurs éditions, une illustrée,
Une in.12. et des publications
ou reproductions dans des
journaux de 1er ordre. Plus
un article biographique assez
développé, qui m'a été
consacré par le dictionnaire
universel de Pierre Larousse
(Voir supplément à la lettre C)
en font foi. D'un autre coté,
je m'occupe en ce moment
d'un roman intitulé Marie
de Montpellier, dans lequel
l'épisode de l'entré de Pierre II
dans Montpellier avec sa
femme en croupe, à son
retour du château de Mireval,
~~J~~ occupe une large place.
Vous comprenez dès lors
combien la vue de cette
fête peut avoir d'intérêt

pour moi et que horizons
cela pourrait couvrir à
ma pensée. Il me
serait donc infiniment
agréable d'être compris
dans les invitations qui
seraient adressées, à ce que l'on
me dit, à divers artistes,
ou hommes de Lettres,
surtout si une carte
d'aller et retour était
mise à la disposition
de plusieurs de ces
invités. J'insiste sur
ce dernier point vu
l'état actuel de ma
bourse, que le mariage
de ma fille a violée
pour quelque temps encore.
Je suis lié d'amitié avec
m. Pons employé supérieur
à la Gare de Montpellier.
Voyez-le si c'est nécessaire
pour me faire avoir un
aller et retour, mais
il vaut mieux obtenir
cela de la Ville, si c'est
possible et s'il y a une
catégorie d'invités à qui
cette gracieuseté soit faite.
Ecrivez-moi un mot aussitôt
Que vous aurez un résultat.
Le respectable et Eminent
doyen de le Faculté des
Lettres, m Germain, m'a
toujours témoigné de la
sympathie. Et je crois
que si son appui est
nécessaire dans la circonstance
il vous l'accordera. Artiste
lui-même et grand artiste
à sa manière, il est apte
à comprendre mon désir
de voir cette fête et à m'aider

à écarter les obstacles.
Mille amitiés.
P. Capmal

CaP-3 :
Paris, le [illis.] juillet
1878
Cher monsieur,
J'ai environ 300 exemplaires
du Cachot de la Tour des Pins
Editions imprimée chez Boehm
et fort élégante, on pourrait
en encartant dans le volume
2 ou 3 de vos dessins que je
ferais graver et notamment
la Tour des Pins que nous
mettrions au frontispice et
qui pourrait être une eauforte
faire une Edition montpelliéraine
dont vous seriez le dépositaire
à Montpellier. Je changerais
la Couverture et la feuille de
titre et l'ouvrage serait présenté
comme une édition nouvelle
publiée par l'auteur. Mais
il faudrait recueillir des
adhésions ou souscriptions comme
vous l'avez fait pour Fabre.
La couverture pourrait avoir
des caractères de diverses
couleurs avec filet doré,
ce serait beau, et, enrichi
de quelques jolis dessins, ce
pourrait être Vendu 5^{f} à un
public d'amateurs, une fois
la veine des 5^{f} épuisée,
nous pourrions ~~avec~~ au moyen de
volumes qui resteraient & avec
une couverture simple, faire
une édition populaire à 1^{f} ou
à 2^{f}. – Dans ces deux modes
il y aurait 50 p% pour vous.
sur les ventes que vous feriez.
Si cette proposition vous parait

susceptible de quelques résultats
essayez de recueillir des
souscriptions et écrivez moi
quelques lignes.
J'ai écrit à m Léotard,
ce matin pour lui faire
pareille proposition dans son
milieu.
Mille amitiés.
P. Capmal
// R. Cardinal Lemoine
P.S. j'aurais besoins que
Vous me disiez tout de suite
Votre opinion sur cette
affaire.

CaP-4 :
Mon cher artiste,
Je serais bien disposé à faire
paraître une nouvelle édition
de : Las Grisettas de montpéié.
Seriez vous, de votre côté, disposé
à les illustrer ? Nous ferions
une édition d'une extrême
élégance, dans le format, si
vous vouliez, des œuvres de
Fabre. Les deux petites pièces
de vers que contient cette
bluette ayant été mises en
musique d'une façon distinguée,
nous ferions entrer ces deux
pages de musique dans la brochure.
Je prendrais à ma charge les
frais d'impression, pourvu que
messieurs Firmin et Cabirou ou
Hamelin voulussent me faire un
Prix d'ami. Si nous obtenions
une brochure très élégante et
surtout si vous l'enrichissiez
de quelques Eaux-Fortes, je
ferais vendre cet ouvrage chez
Dentu et ce serait vendu
cher, parce que cela s'adresserait

à un public spécial : aux
Fantaisistes. Je partagerais
avec vous les produits de la
vente et vous ferais avoir
de beaux articles dans plusieurs
journeaux. Mais il faudrait
s'y mettre tout de suite. Vous
pourriez utiliser les compositions
que vous aviez déjà faites sur
cette Fantaisie, du moins
la majeure partie.
Autre idée :
Voudriez vous commencer
par une feuille de 16 pages
de mes Feuillets d'album ?
Vous pourriez faire avec cela
un bijou artistique que nous
ferions suivre des esquisses
méridionales. Songez donc :
Sur beau papier, format de la
brochure Fabre, avec La Légende
de Maupertuis illustrée à
l'eau-forte ! avec de beaux culs
de lampe à la fin de chaque
Sonnet ! Nous enverrions un
exemplaire à chacun des
artistes dramatiques ou lyriques
de quelque notoriété, et il n'y
en a pas un qui ne voudrait
souscrire pour un certain
nombre d'exemplaires, dans le
but d'avoir une mention sur
les prochains feuillets ; car
ce 1er Feuillet publié dans
les conditions que je viens de
d'indiquer, serait suivi de
plusieurs autres. Je vous
envoie la matière qui le
compenserait. Après les Esquisses
méridionales, je vous adresserais
une nouvelle série de Profils
d'artistes ou de Fantaisies
diverses, telles que sonnets
odelettes ou tableaux de genre.

Voila bien des projets. Je
Souhaite qu'ils vous sourient.
Dans l'affirmative et dans
Tous les cas, répondez-moi
un mot. Nous parlerons
quand vous voudrez de notre
ancienne intention de créer
une belle édition illustrée
du cachot de la Tour des Pins.
Je suis intimement lié avec
m. Périnet, Editeur, rue
du Croissant, et si vouliez
illustrer le Cachot par de
belles Esquisses Lithographiées
comme celles des œuvres de
m Roumieux, nous aurions,
je le crois du moins, une
vente assurée.
Croyez, cher monsieur Marsal
a ma profonde estime et à mon
amitié.
Paulin Capmal
25. Rue Nicolaï à Paris
Bercy
Paris, 2 mars 1880

CaP-5 :
Mon cher ami,
Notre cher poète Louis Roumieux
est bien heureux de vous avoir auprès
de lui. Il est vrai qu'il est un poète
du premier mérite et que ses œuvres
sont dignes de votre crayon ou de
votre pinceau. J'ai été fort sensible
à l'envoi du sonnet Bone annado !
Les paroles sont charmantes. Le
joli dessin qui les encadre est
du meilleur goût. Je l'ai montré à
une jeune femme, peintre sure
porcelaine et douée d'un vif sentiment
artistique ; elle l'a trouvé ravissant.
Vous devriez bien décider m.m
Firmin et Cabirou, vos amis, à
Faire une édition Montpelliéraine

Du Cachot de la Tour des Pins.
C'est là je crois pouvoir le dire,
une épopée héroïque montpelliéraine
qui n'est peut-être point sans
mérite littéraire, et qui mériterait
mieux, ce me semble, que l'indifférence
de nos concitoyens. Ce me serait
une joie bien vive que de voir
cet ouvrage paraitre de nouveau
en une édition Correcte, embellie
par votre crayon si élégant et si
expressif. Elle pourrait être précédé
d'une introduction écrite en vers
de flamme par notre sympathique
Roumieux, cet ami d'hier, qu'il
me semble connaitre depuis 20 ans.
Causez-en ensemble. Etant ici très
lié avec m. Périnet qui envoie
tous les jours des livraisons aux
quatre coins du monde, nous
serions assurés que l'ouvrage
serait fort répandu. Le produit
couvrirait d'abord les frais faits
par les Editeurs, et le surplus je
partagerait entre nous. Je ferais
assez bon marché de ma parts,
considérant ceci comme une
question de gloire et d'honneur
littéraire, ~~bien plus~~ et non comme
affaire d'argent. Je sais que
vous aviez jeté autrefois sur
votre album quelques croquis
~~pris au~~ inspirés par cet ouvrage.
Combien vous seriez aimable et
quelle satisfaction vous me donneriez
en m'en adressant deux. Vous
m'avez dit dans le temps que
vous faisiez de l'eau forte. Eh bien ?
si vous vouliez traiter deux
de ces compositions par l'eau forte
ce serait me combler. Il est bien
entendu que nous conviendrons
d'un prix, attendu que votre
temps et votre art ont une valeur

sérieuse et que vous ne devez pas
les gaspiller. Ma grande ambition
est d'avoir dans mon salon indépendam-
ment des deux jolis petits dessins à
la plume dont vous m'avez fait
présent, deux tableaux tirés
de mes ouvrages. Je ne me rappelle
pas si je vous ai adressé un de mes
derniers ouvrages qui a eu du succès :
La Jeunesse de François 1er. Il y a eu
une jolie édition in 32 et une édition
illustrée. Je vous envoie l'édition
illustrée pour que vous jugiez de la
valeur des illustrations. J'y joins
un exemplaire des amours d'un Médicis.
réédité récemment par [illis.]
Adieu, mon cher ami. Dans tous
les cas donnez moi signe de vie,
et agréez une poignée de main bien
cordiale de votre absolument dévoué
Paulin Capmal
64 quai de Bercy.
Paris, ce 8 Février 85
P.S. Pourquoi m Firmin et Cabirou ne
publieraient pas dans le feuilleton de leur
journal La Jeunesse de François 1er ?

CaP-6 :
Bien cher monsieur Marsal,
Je vous remercie de votre gracieux
envoi c'est charmant : c'est même
une très jolie chose. Mais sapristi
poète, musicien, peintre, c'est être
universel et admirablement doué.
Je conserverai votre fraiche composition
car elle le mérite. Pardonnez mon
retard à vous complimenter. Je suis
fatigué et un peu malade. De plus,
je suis contrarié. J'ai écrit récemment
une fantaisie sur Joinville le Pont.
Le premier imprimeur à qui je l'ai
donnée m'en a fait une épreuve que
je n'ai pas eu le temps de corriger

étant écrasé de travail et malade.
J'ai du en faire une nouvelle
Edition et me suis adressé à votre
[illis.] ami Léotard. Cet animal,
Qui me fait dire cette grossièreté,
me tient cette bagatelle depuis deux
mois et j'en ai besoin. Cela
m'énerve. Pour vous donner un
aperçu de cette pièce qui n'est
qu'un rapide croquis, je vous
envoie ci-joint l'édition gachée.
Dès que Léotard aura voulu
M'adresser la bonne copie, je
Vous en enverrai un exemplaire.
Amitiés et poignée de
main
P. Capmal
64 quai de Bercy
Paris 9 juin 1887

CARLIER Ernest :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

CE-1 :
Paris, Ce 12 Janvier 68
Mon Cher Ami Marsal
Je compte avoir le plaisir
de vous posséder à diner demain
soir Lundi. Je vous attendrais
chez moi. Tâchez de venir de
bonne heure 5h1/2 et si Eugène est
revenu qu'il vienne au moins
nous aurons le plaisir de diner
ensemble et s'il a quelque chose qu'il
rapporte du pays pour moi
qu'il me l'apporte par la même
occasion X je suis [illis.] X
Si je vous écris pour venir
plutôt c'est que j'espère demain
avoir quelques billets de Théâtre
si je n'en avait pas nous passerions
la soirée ensemble
Votre ami
Ernest Carlier

36 rue de l'Echiquier
[en marge]
X S'il n'était rentré et que vous lui écrivez d'ici quelques
jours faites moi le plaisir de lui dire qu'il n'oublie
pas de demander si ma mère à quelque chose pour moi
et du fromage de maroilles que je lui réclame bien
enfermé et bien persillé et bien puants.

CASTELNAU Joseph-Henri :

(Bibliothèque Municipale de Montpellier ; MS 486)
Transcription complète du fonds :

CJH-1 :

J.-H. CASTLENAU
ENTREPRENEUR DE TRAVAUX PUBLICS
Quai du Pont-Neuf, 15
CETTE

Mon Cher Marsal
Comme vous le voyez, je me
suis empressé de souscrire à
votre artistique désir et malgré
mon peu de loisir et mes épou
ventables et constantes névralgies
j'ai pu composer hier soir et au
jet de plume : Lou Cant d'Autouna
e Après la Meissou – deux pièces
que je dédie et compte offrir à ma
femme, pour le jour de sa fête
Je n'ai pas eu le courage de revoir
ce chant d'Automne afin d'en extirper
les erreurs de plume, fautes d'Orthographe
Je souffre trop, et ne voulant pas
vous faire attendre, je vous
envoie l'enfant aux langes ce
qui ne vous empèchera pas
de discerner s'il est venu à temps
ou si c'est un avorton ?...
s'il a ses neuf lunes, placez le
bien dans cet azur que vous
étoilez si bien par votre magique
pinceau et qui sera apprécié
je vous l'assure par celle qui
mérite bien un pareil hommage
Vous reconnaîtrez que ce sont

mes manuscrits que je vous
envoye n'ayant pas le temps
de vous faire d'autres copies
plus propres – néanmoins, vous
pourrez je crois vous y
reconnaître ?
A part que cet envoi nous
servira pour les deux blasons
ou autre combinaisons, vous
les aurez aussi pour plus tard
pour ma Dinièirola –
Dans lous Cachofio, vous trouverez
la Petetà de Sant Laurènt que de
bric ou de broc j'aimerais bien de
voir figurer à cause de souvenir
de Ganges–
Dans mes plaquettes, vous trouverez
lou Tèms passat e las Cabucellas
de ma Grand –
Est sous ce pli chargé, recommandé
veux-je dire – vous trouverez
: L'Ase
Tres Sòus
La Sabounaira
L'Ourjoulet
La Garbeta de flous
Nouvembre

Cant d'Outòuna
Après la Meissou

Ce dernier chant quoique composé
depuis un mois je vous serai
bien obligé de ne le confier à
vous savez pourquoi ?
J'ai bien d'autres pièces parmi les
quelles occupent une bonne place
Amour e Bonur, couronnée
à Hyères, ainsi qu'une élégie à
la Fille de Lieutaud le Chancelier
du Félibrige, mais ça vous
sera confié avec d'autres
manuscrits dès que vous
en aurez besoin pour la

Dinièirola
Maintenant, je vous laisse libre
pour me faire quelque chose de
Joli Je compte venir à Montpellier
un jour de la semaine prochaine
et je viendrai vous voir, dans
cette attente, mes bonnes Amitiés
à l'ami Roumieux qu'il me
tarde bien de revoir. ne m'oubliez pas
non plus auprès de votre aimable
Madame Marsal et de vos enfants
et recevez pour nous, l'assurance
de mon bon souvenir
J. Castelnau

[en marge]
2988.76
1072.41
9461.19

CJH-2 :
Cette 20N^{bre} 85
Mon Cher Marsal
Quelques lignes à la hâte
pour vous dire que j'étais
aujourd'hui même à Montpellier
et comptais venir vous voir
mais l'ami Roumieux m'a dit
que vous aviez des leçons jusque
à midi cela m'a démontré
l'impossibilité de vous voir car,
j'ai eu pas mal à faire et
le seul loisir qu'il me soit resté
ç'a été l'heure du déjeuner qui
passe toujours trop rapidement
avec l'agent distingué de l'Eclair
a deux heures j'étais a Boutonnet
chez M. Corvetta où j'ai
vérifié des chiffres jusque à
4 heure 10 de là, au pas de course
j'ai pu atteindre le train de
4 heure 28 ce qui fait que je
n'ai pu avoir le plaisir de

vous rencontrer à l'Eclair
dans le cas où j'aurais manqué
le train – Mais arrivons au fait et c'est par là je crois que
j'aurais du commencer–
Décidément, notre partie de
fête ou félibrée si vous préférez
n'a réellement pas de chance
et le temps seul en est cause
non seulement parce qu'il
est pluvieux mais aussi par
ce qu'il empêche ma belle-Sœur
de se remettre assez pour
pouvoir partager nos joies
et vous faire une réception
gracieuse – la journée d'hier
et celle d'avant-hier ont été
mauvais pour elle, ce qui fait
que par prudence nous
renvoyons notre joyeuse fête
non pas aux calendes Grecques
mais à aussitôt que la santé
de la convalescente voudra bien
nous le permettre –
Combien nous en sommes tous
contrarié de ce contre-temps
vous le devinez ? et le compre
-nez ? mais qui ne le comprends
pas c'est le jeune Louis, notre
gentil garçon que j'ai rencontré
et qui par ses réparties m'a
fendu le cœur … avec çà je
me suis contenu et n'ai pas
voulu le désabuser car
pour moi, je n'aime pas de
manquer de parole aux
enfants, pourtant, je n'y puis
rien et c'est bien indépendant
de ma volonté si la chose ne
se fait pas aussi, dites lui bien
et dites-vous le aussi à vous
même que toute ma famille
et moi vous en exprimons
tout notre regret (ce n'est
que remis ?)

Vos Tambourins font l'admira
-tion de nos amis- mais
surtout l'extrême joie de
ma femme, qui a été agréablement
surprise ; recevez encore une
fois, pour ma femme et pour
moi nos bien sincères félicitations
dues à votre réel talent.
Embrassez bien le petit choux
et agréez toute votre famille
et pour vous, l'assurance
de nos meilleurs sentiments
Bien à vous
J. Castelnau
Une poignée de main
au Chantre de la Jarjaiado.

CJH-3 :
6 janvier 1886
Chère Madame
Cher Félibre
Vos deux cartes viennent
de nous porter le salut de
bonne année ; vous avez
du être surpris de ne pas
voir poindre les nôtres ?
Et ce qui va vous étonner
davantage c'est que nous
en sommes plus surpris
que vous, j'aurais du dire
contrariés car nous avions
écrit à l'ami Borel, pour
le prier de nous donner
pour notre Album une
copie d'Idéau de l'ami
d'Arène, et nous attendions
ce précieux document
qui devait accompagner
vos souhaits, ce matin
en même temps que
vos Cartes, il est arrivé
d'A-z-ais la feuille demandée
mais trop tardivement

pour coïncider avec les
surprises du jour de l'an
aussi, il n'y aura plus
surprise et je me borne
à vous dire que soit
par ma première visite
soit celle de l'ami Roumieux
je vous la ferai parvenir
Quant aux souhaits
Déjà Sièis aunas de barbasta
Lous an courbats dins la rabasta
Couma d'apis en plen ivèr
Lou moure en bas la coueta en l'er
Gèr vous flouri la bona anna
Abrousa, galoia e granada !..
A voutres dous
a nostres a noutres brunes
manit. Mila poutoùs
Das Ratatets, de las Rata
-tetàs sans Ratatetous.
J. Castelnau
Quand veires Roumieux
Un cap de ped dins lou…
Amai una brassada
Pèr soun anjoia rescaufada

CJH-4 :
14 Février 86
Mon Cher Marsal
Votre lettre ne m'ayant été remise
qu'hier soir 6 heures et le bureau
postal étant fermé je n'ai pu
vous envoyer ce dont il était
question dans votre pli aujourd'hui
je vais vous l'expédier par l'express
de 10 heures, vous avez bien fait
d'agir ainsi, à quoi serviraient la
franchise et l'amitié si ce n'était
de pouvoir être mise à contribution ?
C'est maintenant seulement, que
ma Dinièirola es enteressada que je
la considère commencée
Si vous vouliez avoir la bonté

vous qui écrivez souvent à
Monsieur Coffinières, de lui demander
s'il a reçu les vers que je lui envoyais
pour le premier janvier ? vous
prendrez également ce prétexte pour
m'écrire deux mots que je lirai
avec plaisir pour savoir que vous
avez reçu mon envoi, mais faites
le d'une façon détournée ?–
Pardon si je suis si bref et surtout
si peu poétique mais mes
nègres m'attendent et j'ai
pas mal de besogne….
Mes amitiés à votre dame,
un baiser à vos enfants
et une grosse brassade au brave
Roumieù –
Recevez à votre tour, avec
ma bonne poignée de main
l'assurance de mes bons sentiments
tout à vous
J. Castelnau

CJH-5 :
Cette 16 Septembre 1886
Mon Cher Marsal,
Bien à la hâte je vous
écris ces lignes car je suis
surchargé d'ouvrage ayant
un tas de comptes à revoir
avant la nuit.
Excusez-moi donc, si sans
autre préambule, j'entre
en plein dans l'ordre affaires.
Je reçois une lettre de
l'ami Roumieux dans la
quelle je trouve ce paragraphe
« Marsal m'a en effet, parlé des mo
-difications qu'il désire apporter dans
l'illustration ; j'ai peur que cela
ne vous mène….bien loin ».
Je ne comprends pas
trop ce qu'il veut dire, car
il est bien entendu que si

je vous laisse la liberté d'action
que vous m'avez demandé,
pour vous arranger- je ne veux
pas que les changements que
vous apporterez dans l'illus
-tration dépassent en rien
~~sur~~ la somme de quatre
cents francs convenue
entre-nous et déjà bien
supérieure au chiffre que
je m'étais fixé. Il est
évident que si mes moyens
me le permettaient, je n'y
regarderais pas de trop près
et serais heureux de vous
voir déployer tout à l'aise
votre admirable talent.
Espérons que votre heu
-reuse étoile vous fera
gagner un gros lot quelconque
En attendant ayez toujours
en vue dans l'exécution
de votre œuvre la base de
notre convention qui est
de Quatre cents francs
sans que j'aie à m'occuper
de rien.
Veuillez me répondre
au plus vite je vous prie
Mme Castelnau se joint à
moi pour vous envoyer ainsi
qu'à Mme Marsal nos bonnes
amitiés.
Bien à vous de tout cœur
J. Castelnau

CJH-6 :
Cette 23 Septembre 86
Mon Cher Marsal
Vous trouverez ci inclus
une pièce intitulée : (Lou
Pescaire) c'est une terre
cuite de Laure-Martin-
que j'ai donné à ma belle

sœur Laure-Martin ; vous
voyez la coincidence ? elle
est bien plus drôle si je
vous dis que cette statuette
données par moi a été achetée
chez mon Cousin Castelnau
L'Ami Roumieux vous
expliquera celà, à votre tour
vous lui direz que sur sa
remarque que j'aurais du
faire quelque chose la dessus
j'ai fait hier soir la pièce
dont je parle–
Ce pêcheur à 1.45 de haut
il est en culotte courte sur
pieds, sa canne à pêche d'une
main ses souliers de cuir
attachés l'un à l'autre, il
porte en bandoullière, sa
boîte de pêche la chemise
entrouverte, l'air souriant
frais et robuste, campé
sur un rocher au bords
de la main, il indique
avoir 16 ans environ, je
crois qu'avec ces données
et votre imagination, d'après
la poésie que je vous envoie
vous pourrez peut-être
faire quelque chose.
Voici donc ci-après la liste
des illustrations que je désirerai
si pas d'avantage – :
–Pièces à illustrer–
1– Portrait et Frontispice
2–3 Tèms Passat (auto-teinte)
3–1Pantaiage – (autogr.)
4– 1Las Cambucelles de ma Grand (aut.)
5–2L'Ourjoulet (autog. bistre)
6–1Lou Ratatet (autog.)
7–2La Sabounaira (autogr.) bistre
8–La Petèta de Sant Laurent (Lith.
9–1Loùs passerous dau Clouguier
10–3Nouvembre (autog.teinte)

11–Garbetta de Flous (cliché)
12–1L'Ase (autog.)
13–2Après la Maissou (aut. bistre)
14–1La Faussa devota (autog)
15–A l'Armada
16–3Cant d'Autouna
17–2Pièça à Roumiéu (paraplojà) aut bistre
18–Lou Bèu Jardi (cliché)
19–1-2Tres dòus (aut. bistre et noir)
20–2Lou Plesi de Manseta (aut. bistre)
21–Pintura e Pouesia
22–3Lou Pont de Moussa (aut. teinte)
valat de vezenobras
23–~~Lou Pescaire~~
Lous laguis d'una pastourila
a Roumieu per sa festa
Lou figuié
amour e bonur
L'Echo dau païs
Soyez assez bon pour faire
part de ce détail à Roumieu
et lui montrer la pièce en
m'excusant de ce que je ne
puis lui en faire une seconde
copie vu le temps qui me
dévore.
A l'œuvre donc, à présent
vous avez je crois, l'un
et l'autre de la pâture à
donner aux Hamelin ?
Si je fais d'autres compos
-tions susceptibles d'illustration
Je vous les enverrai
A vous et à Roumieux
ainsi qu'aux votres
Je vous serre la main
J. Castelnau
Bonjour à Papé
Mireille va mieux
ma femme est avec elle cet
après midi-

CJH-7 :
Cette 4 Octobre 86

Mon Cher Marsal

Roumieux venant hier
m'a soumis quelques titres
en plus que vous aviez
dejà illustrés ou l'intention
d'illustrer, j'approuve
tout de plus, puisque
le Pécheur n'offre rien ni
le brin de chêne non plus
il faut pourtant qu'il y ait quelque chose pour
ma belle sœur, voyez donc
la pièce intitulée (Ounte
demora ?) vous la
trouverez vers la fin
du 2ème cahier et quand
même il n'y aurait que
peu à faire, faite le, de
façon à ce que ma belle
-sœur ait de même pour
mon Neveu, qui à mon
insu a écrit à sa mère
: « Je serai dans la dinièirola »
Vous pourriez le loger
dans Cantaren-mai-
tenant une coupe à la
main et chantant ?
ou toute autre pose
Cela porte donc à 28 le
chiffre arrêté car sans doute
par erreur le carnet de
M. Roumieux portait
deux fois son nom.
Je vais du reste nous les énu
-mérer
1- Potrait-Frontispice Aut. bleu
2-Tèms passat Aut.noir teinte
3-Pantaiage Aut. bistre
4-Las Cabursellas Aut. noir
5-l'Ourjoulet Aut bistre
6-Ratatet Aut noir
7- La Sabounaira Aut bistre
8-La Petèta de St Lau crayon lith.

9-Lous Passerous Aut. bleu et bleu
10-Nouvembre Aut noir teinte
11-Garbets de flous Cliché Gillot
12- L'Ase Aut.noir
13-Après la Meissou Aut. bistre
14-Faussa devota Aut. noir
15-l'Armada Aut. teinte
16- Cant d'autouna Aut. teinte
17- A Roumiéu Aut. Sanguine
18-Lou Rèu fardi cliché Gillot
19-Tres DOcès Aut bistre et noir
20- Mameta (lou plési) Aut bistre
21-Pintura e Pouesia aut. noir
22-Pont de Moussa aut. bleu et bleu
23-Lous laguis d'una pastourella aut. Sang.
24-Lou Figuié aut. noir
25-Amour e bonur aut. bleu
26-Ecò dau Païs aut. bistre
27-Cantaren mai Aut. noir
28-~~Ounte demora~~ ?
29-Lou brant de chaine aut.bistre
Voila tout ce que je puis
vous dire pour le quart d'heure
et bien à la hâte si j'ai
un moment d'éclaircie je
vous copierai lou Pont de Moussu
et vous direz s'il est
traité comme vous l'aviez
voulu si non, je le referai
Bien à vous de
tout cœur
J. Castelnau

CJH-8 :
Cette 29 Octobre 86
Mon Cher Marsal
Moins heureux que
Sœur Anne, je ne vais rien
revoir… pas même la poussière
qui poudroie, mais par contre
des avalanches d'eau à ramolir
la plaine de Lacraux ne cessent
de nous manifester leur sympathi
-ques faveurs ; ceci dit, revenons

à nos moutons, la comparaison
est opportune, puisque vous deviez
en mettre autour du Pont de
Mousse, e dins lous laguis
d'una Pastourella atabé.
Or, rien ne vient, ni les moutons
qui sont sous votre palette, ni
le Peintre-Berger qui doit
les faire paître,.. Le temps
passe, Cher Peintre et Félibre,
et vous savez que je tiens
à ce que mon volume paraisse
dans les premiers jours de
Décembre ; vous m'avez
toujours dit ~~que~~ que vous
seriez prêt bien bien avant
les Hamelin, aussi je me
repose sur votre parole,
seulement vous m'aviez
dit aussi que vous viendriez
avec les épreuves d'illustration
passer un jour à Cette et
comme vous ne venez pas,
je commence à être inquiet…
A moins que vous n'ayez
l'intention de venir le jour
de la Toussaint, ce qui, je dois
vous l'avouer, me ferait
et nous ferait bien plaisir
à tous et à tous les points
de vue 1er vous revoir
2ème voir les épreuves. 3ème Avoir
l'assurance que vous ne
retarderez en rien l'apparition
de ma Dinièirola pour l'époque
voulue.
Dans cet espoir,
veuillez agréer pour toute
votre famille et pour vous,
l'assurance de notre vive
sympathie.
De tout cœur
J. Castelanau
Amitiés au félibre de la

Cour-Magne si vous le voyez.

CJH-9 :
Cette 7 Décembre 1886
Cher Marsal
En effeuillant mon calendrier
et en voyant votre dernière
lettre j'ai éprouvé une drôle
de crainte malgré ma confiance
qui sera toujours enfantine.
Je souligne ce mot car il me
semble qu'on ne peut pas
manquer de parole et pourtant
je dois vous avouer que je
serais rudement désappointé
si je n'avais pas ma Dinièirola
avant la Noël et celà vous
le comprenez fort bien ? Certes
lorsque je me suis décidé à
faire cette folie trop dispendieuse
pour moi, je comptais me
payer la satisfaction de pouvoir
posséder mon volume à
l'époque prévue et c'était
bien le moins il me semble
n'ayant surtout rien épargné
pour y arriver 1er J'avais dit
à M. Hamelin, que j'aurais
600 pages soit 6000 vers environ
et que je ne ferais pas attendre
mes manuscrits, j'ai tenu
parole, M. Hamelin à son
tour prétend être prêt si vous
ne le retardez pas, de votre
côté, vous me disiez et m'écriviez que si
M. Hamelin acceptait votre
combinaison vous auriez ter
-miné bien avant lui, en outre
votre autre lettre du 30 Octobre
me donnait pour sûr que
vous seriez prêt avant l'époque
enfin, c'est dans la première
quinzaine de Décembre de
Cette année que j'espérais

voir éclore mon petit trésor
et lorsque je vins dernièrement
à Montpellier je ne voulus
rien vous dire en présence
de votre Dame et de Roumieux
mais je fus très peiné de ne
voir que cinq ou six épreuves
sur 90 que vous avez à
produire, je me demande
comment vous pourrez faire
pour me tirer de l'incertitude
et pourtant si vous le vouliez…
Si pour aller plus vite vous
voulez écarter l'idée du sujet
de la Dinièirola au frontispice
faite le- en faisant mon
blason du Ratatet seulement
comme vous l'aviez combiné
tout d'abord, et vous le mettriez
toujours avant ou après le
portrait, mais de toute façon,
le blason des Hamelin devra
être à l'extérieur de la dernière
page, j'y tiens. Je viens vous
réitérer mon et notre invitation
pour Mme Marsal et pour vous
à venir à Cette. J'espère que
vous ne vous ferez pas trop
attendre étant donné que
vous devez apporter les dernières
épreuves.
N'oubliez pas que
ce serait pour moi la plus
grande déception, que de
ne pas avoir mon volume
avant la Noël et je compte
sur votre habileté et sur
votre bon vouloir.
Amitiés de toute ma
famille et de moi pour vous
J. Castelnau

CJH-10 :
Cette 21 Janvier 87

Mon Cher Marsal
Je viens de recevoir
le premier exemplaire (de moun
rafatul) et à présent que je revois
toutes réunies et bien classées, vos
charmantes illustrations, combien
je les trouve plus jolies encore,
et votre modestie ne s'éffarou
-chera pas de ce que je vienne vous
en féliciter, en vous exprimant
tout mon contentement, merci !
et puissent les quelques exemplaires
que je tâcherai de répandre entre
bonnes mains, nous amener à
mettre d'une façon lucrative
votre talent sublime à contribution.
Quand vous pourrez vous accorder
une journée pour venir calligraphier
les dédicaces dont nous vous avons parlé
vous nous ferez plaisir, mais entendez
vous au préalable avec les Hamelin pour
l'encre typographique et aussi pour être
assuré que tout est expédié. X
[en marge]
Une bonne poignée de main à tous
Ces chers nôtres et à vous comme
toujours
notre bonne
amitié et
quand je dis
nôtre, j'entends
tous les miens
moi compris
si vous le
voulez bien
de tout cœur.
J. Castelnau

CJH-11 :
Cette 15 Février 87
Cher Marsal
Le plaisir que vous
dites éprouver à vernir à Cette

est croyez-le bien partagé par ceux et tous
ceux dont le nid est blotti sous le toit
du N°15 quai du Pont neuf, c'est vous
dire que nous souscrivons d'avance
au projet qui vous fait remettre à
dimanche le plaisir mutuel de nous
revoir, mais ce n'est pas assez, de
vous, voyez si nous sommes égoïstes
sur les bords de la mer ? nous dédirons
aussi, que vous soyez accompagné de ce brave
et généreux Roumieux, de cette façon
la joie sera plus grande et le temps que
vous serez obligé de nous dérober pour
rectifier les dédicaces, vous paraîtra moins
long. Veuillez apporter en venant dimanche
prochain le volume teinté qui est à la Villa
des félibres, j'allais dire « das caulets »
Ainsi, c'est bien compris, venez tous
les deux dimanche ?
Je vous serre la main
pour les miens et pour moi, votre
tout et bien dévoué
J. Castelnau
P.S. N'oubliez pas
une pont de Mousse pour emplacer un double
emploi « des Panerous dau Clauquié »

CJH-12 :
Ceta, lou 31 de fevriè 1887
Amie e Pintre
Vene de rescaupre noste carradou
blanc ounte anàs laurat quacas
regas pèr ié semenà nostra
pensada, que sembla laiada
sufis que votre esquichaire
de gravuras nous a desch que
se que m'aviès aprounes ;
Acò's toujour ansida… pamèns
faudrè pas que vous pren
guèssou pèr un Teur couma
disou à Marseha, e iére, pèr un
Angles ? Pagas-lou , vole dire
ensengas-nous toutes dous el

couma hou disès, noutres
seren d'acord, mès voudra
mai que vengues à Seta,
pèr dos ressouns, la premieira,
afin de reglà, la segunda, en
cas que vougues escriéure
quicon sur lous libras que
deveèn mandà au péis de las
nèblas. Roumièu, en vous
pourtant un exemplàri tintat
vous en parlarà sans manca,
vous dirà aussi que s'avès pas
agut un tintat pèr vous
es la fauta as Amelins que
n'an fach que cinq, alor que
i'é n'aviei coumandat sièss
Pregàs l'ami Roumiéu
que vous done un exemplaire
pèr M. Aleta.
Soui estat mouquet
de pas vous veire au Clapas
et Roumiéu vous dirà qu'es
pas l'embeja que m'en amancat
més l'oste de la vilà das caulets
me diguèt ièr : « Marsal es au Mas
de Baussan ou en trin d'accompa
d'erbetas » e aguère bèu avedre
la petétéga de voudre mountà
à noste oubradou, l'autòu de la
Letra-Prefaci me disiè de longa
: « E nàni, i'es pas » vesès daunc
que n'es pas ma fauta, atabé
perque [illis.] veniès pas à
l'endavans de nautres ? enfin,
un autre cop serai pas
urous e aurai mens de
fèbra-
Quand vendres à Seta, veires
toutes lous bèus coumpliments
que me vénou de tout caire
e pode dire sans messorga
que nous venou car despioi
lou Comte de Toulouse Lautrec
e sous Troubadours dau Languedoc

jusqu'as aboucats de Barcelouna
toutes, siègue embe la flabuta,
la troumpeta ou lou tambour
toutes dounou l'aubada pèr
Saludà Roumiéu ! Marsal !
Castelnau ; e digues pas que
sous gaulut, se garde tout pèr
iéu dins moun cartabèu, n'avès
tant ben dau regisale e saves se
n'en soui countant pèr
voutres e pèr iéu
Moussu Anteriéu de Gigean
ma gramerçiat, nous a gramerçian
Vaqui tout ou a pus près
tout ce que podevous dire
au sujet de ma Diniéirola
et se noulès saupre ce
que brounzina l'ecò de moun
vis, es pas un bon jour
parce qu'es trop tard, mès
bona nioch e garruda
pougnada de man des
toutes lous ratatets a la ribanbèla
das Marsal Marsalas e Marsalo
e en vous diguen adessias
vous redise ce que disiè tout
ben l'abat Fabre :
Men vau d'aqueste pas car de soun trantaieja
a la nioch faire un trau que lou jour se ié veja
De tout cor
J. Castelnau
Sous enfants de Roumiéu que
soun avei vous mandau le
capelade

CJH-13 :
Ceta, lou 7 de Mars 1887
Cher Marsal
Courrier par
courrier je réponds à votre
épître de ce jour en vous
disant : Bravo ! mon
Cher Félibre ! Vous parlez
finance comme Fouquet,

chiffres comme Pythagore et
ne vous dessaisissez du
pinçeau des Vernet que
pour prendre la plume
en lui faisant buriner des
vers dignes de Lamartine.
C'est vous dire que votre
Sixain est frappé au bon
coin de l'enclume et de
main de maître !
Que ne suis-je un
petit Crésus, ah ! comme
j'attacherais mon luth à
votre palette, mais hélas !
qu'elle distance entre ce
splendide idéal et cette
nébuleuse réalité… surtout
après l'enfantement dispendieux
de ma Diniéirola ; aussi, cela
m'amène à vous dire que
mes veines sont épuisées.
Néanmoins j'en ferai jaillir
encore la dernière et juste tétée
et pour celà je vais faire
des chiffres mais non pas
comme vous, à votre préjudice
Car vous faites figurer les
30^{f} reçus à la gare, en à compte
c'est à tort ; il ne faudrait
pas oublier que ce que
je donne d'une main,
je ne le retire pas de l'autre
or, ces 30^{f} sont hors de
cause, mais les question
de principe sont toujours
en évidence avec moi,
via-à-vis des gens parcimo
-nieux et ce n'est pas à
vous que je fais allusion
vous le savez bien ; c'est
bien aux Hamelin qui, en
se faisant payer plus qu'il
n'était prévu, ~~ils~~ ont cru
ne pas devoir me faire la moindre

attention ; aussi ; il n'y aurait
que 0.05 centimes qui ne
m'incomberait pas que je
les retrancherais, ce qui fait
que je ne prends des 3 à 4 #
pour papier Japon et l'autre
que le chiffre minimum de
3#.00 que je déduits fièrement
J'arrive donc au règlement :
Pour vous 450#.00
– le lithographe 268.00
Total de nos données = 718#.00
reçus divers 650.00
reste dû = 68#,00
A déduire :
Des Amateurs –3.00
Boite à compas – 36.00 39.00
reste dû 291#,00
Je mets un chiffre ronde de
30# que je vous expédie par la
poste comme dernier solde.
Vous mes pardonnerez de faire
figurer le prix de cette boîte mais
je ne le fais que pour n'avoir
pas à parler encore argent.
Car à touta oura à l'aireta resquinla
quauque pelaud que branc, pica, esquinla
Pèr demandà de traval ou d'argènt ou de bousa
Fardarèibe … Mès couma vous souvènt
Fau dire : Jutràs, d'una nocès melicousa
A présent, Cher félibre et peintre je vous
quitte en vous serrant la main et vous
priant d'agréer pour vous et pour les chers
vôtres une becquée d'amitié de toute la
nichée de Ratatat
J. Castelnau
Demain j'écrirai à l'ami Roumieux

CJH-14 :
Ceta 8 de Mars 87
Moun bèu Marsal
Vous mande embe
aqueste cartounet un talou
de trenta francs qu'aviei oublidat

de metre dins ma letra d'aqueste
mati
Vous salude encara
un cop de rebaletas
J.Castelnau

CJH-15 :
Seta 22 de Mars 87
Au Pintre Marsal
en gramecis dau mandadis
de sas Erbetas
Se lou premiè pour de printein
Mas fach agandi tas erbetas
Jéu, veser que pèrde pas tèm
A te mandà mai que countènt
Moun gramecis de rebalatas
J. Castelnau

CJH-16 :
Seta 10 de N^{bre}1888
Moun Car Marsal
Vène vous dire
que causisse père vèrs de la
devisa de moun fihòu de Marti
lou distique que vous ai fach
escriéure au crayoun e qu'es anienda :
Aime las flous !
Jout moun vièl blous.
Lou fares veires à Roumiéu en pense
que ié plairà. Ara es à nous de
faire lèstamen quicon de bon biais
et de dire à Hamelin d'engansà
lou tout sus lou gourdou de la
plaqueta e au premiè fulh, couma
faquères pèr ma Dinièirola ; vous
pagarai lou costi mès n'en parler
pas à Mèste Marti. dires atabé as
Hamelin que tant lèu que tout
sera imprimat me lou mande
à iéu embé la fatura ?
Caussi mai lou Papet ? dounàs m'en
de nouvellas e embrassàs lou Felibre de la
Tourmagna pèr noustres toutes, fases n'en
De mèma dins vostre oustau. A [illis.] de cor

J. Castelnau

CJH-17 :
Seta 12 de Novembre 88
Car Marsal
Vène de rescaupre una
letra de l'amic Marti de Gange me
dis lou costi de sa plaqueta que déu
estre de 106# Saguen pas qui vouliéu
ie faire la susprisa dau blasoun é de la
devisa me dis…. mès ié vau escriéure
qu'es lous paries que batejou lous fihoùs
soulamen couma manifèsta un goust
pèr : la pansèia, lou Miousoutis, la pervènce
faudriè faire un bouquetou enb'aqueléis
tres flous s'èra poussible. Poudès dounc
vous metre en trin e pas faire d'alengui
Remetes de ma part aqueste cartounet
vesi dau vostre, as Moussus Hamelin
Afin que tout pogue anà de biais
a sans lou mendre arrestadou
Nosta Amistat à toutas
las coulous de vosta paleta, vole
dire à toutes lous ançàls de vos tra
jàbia couma à vous de la part
das ratatets e de las bouscarletas
de moun nis.
Ben à vous
J. Castelnau

CJH-18 :
Seta 28 de Nouvembre 88
Car Marsal
Vous saurièis ben gràt
de voudre ben me dounà lou
costi dau dessen e de la gravura qu'avès
fach ou fach faire pèr lou blasoun dau
(Félibre de las Flous,) mandas mé
hou avans dimenche e digàs mé en
même tèms se poudren avedre lou
plesi de vous avedre embé Roumiéu
e Arnavielho, à dejunà, pèr sacrà
Chivaliè de la Pervènca e dau rèial Felibri

-ge noste amic Marti de Gange, entra
-men dich : (Lou Félibre de la Flous)
Vous n'en dise pas mai, si noun
qu'es pèr dimenche ; e vous
esperan.
Nous oublides pas au près
de touta vostra cloucounada
Ben à vous e au vostres
J.Castelnau

CJH-19 :
Cette 12 janvier 89
Mon Cher Marsal
Merci pour vos bonnes lignes
et le détail du prix des places de
la représentation présidée par
Mme Coquelin, mais hélas ! le temps
m'empêche de prendre ce plaisir
qu'aurait partagé Mme Castelnau.
J'en suis donc doublement con
-trarié. Je viens d'écrire à l'ami
Roumieux, pour lui dire que
mon Contre-maître malade m'enlève
tous mes moments de loisir et
lui propose de venir passer avec
lui la journée de dimanche prochain
ou une ou deux heures lundi
matin ou samedi <u>à son</u> <u>choix</u>
a moins qu'il ne vienne dimanche
lui-même à Cette, mais je ne le
vois pas bien possible toute réflexion
faite, à cause de maladie du Papé.
Pour les miens et pour moi, veuillez
embrasser tous les votres et agréer pour
vous l'assurance de notre franche amitié
J. Castelnau

CJH-20 :
Cette, 2/6- 96
Mon Cher Marsal
Ayant l'intention
de venir à Montpellier pour
faire faire une plaquette
devant, contenir ma dissertation

ma réponse à l'allocution de
M. l'Inspecteur d'Académie
et mon brinde de dimanche
dernier je viens vous prier,
(en payant) bien entendu de
me faire une illustration ayant
quelque rapport à la ruche et
aux abeilles– pour mettre dans
ma plaquette ; vous pourriez
également m'en faire une
seconde ayant trait « au Palais
de las crancas » mais pour
cela vous feriez bien d'aller
à l'exposition qui est à l'esplanade
de Montpellier, voir le dessin qui
est sous serre à l'endroit où
M. Polge a exposé le plan
de la Station Zoologique que
je tiendrais à rappeler si non
tout à fait du moins en partie
cela fera plaisir à M. le Doyen
Sabatier qui est un ami à
moi et un ami des Félibres.
Je ~~vous~~ laisse à votre bon
goût le chic de l'illustration
Arnavielle pourra vous confier
la Cansou que je lui remis
dimanche soir– vous pourriez
rappeler les Crabes quelque peu
(enfin à notre idée.
Le jour que je viendrai
avec mon manuscrit je
vous verrai.
Faites part de ceci à
Arnavielle et serrez lui la main
Bien à vous
J. Castelnau

CJH-21 :
Cette, 6/9 – 96
Cher Monsieur Marsal
Hier soir à 6 heures
j'ai reçu les deux dessins annonçés

dans notre lettre du matin
Vous me dites que je
ne ferai pas des envieux, ce qui
signifie d'après vous que vous ne
trouverez pas vos dessins assez bien
Laissez moi vous dire que je
ne partage pas l'opinion que vous
exprimez avec trop de modestie
moi qui suis moins artiste que vous
mais qui ai autant de goût, je les
trouve très bien ! surtout les Abeilles
et les fleurs en un mot, les deux
mes font bien plaisir et je m'en
presse de vous en accuser réception
en vous en remerciant de grand cœur
Vous me donnez là un regret
de pas les avoir eus dans mes
plaquettes…. Et pourtant vous me
les aviez promis dans les 24 heures
c'est ce qui fait que lorsque au bout
d'un mois j'ai vu qu'il n'y avait
rien de prêt et qu'après un voyage
et des courses vaines à Montpellier
j'ai pû comprendre que vous ne
teniez pas à les ou que
vous aviez peut-être des raisons
pour me les faire attendre jusqu'au
Calendes Grecques j'ai dû,
à mon grand regret, me priver de votre
composition. mais à quoi bon
de reparler de celà, puisque vous
étiez sincère et vous me
le prouvez bien par l'envoi
que vous venez de me faire
et pour lequel je vous redis
encore : Merci !
Les détails que vous
me donnez relativement à l'exposi
tion ne m'apprennent qu'une chose
de plus, c'este que j'ignorais que
vous étiez compris dans la
débâcle et encore pour une
somme de 2000# c'est navrant !
navrant ! et dire que tout cela

aurait pu être évité avec un
peu de prévoyance et la plus élémentaire
c'est-à-dire, ce que je disais lors
du début de l'exposition : Pourquoi
ne pas mettre pendant toute la
durée le poste des pompiers qui
se trouve à la Mairie ou ailleurs
pourquoi ne pas le mettre là ?
Pourquoi aussi pendant la nuit
n'y pas mettre un piquet de
soldats et quelques agents formant
une ronde permanente ? On
n'aurait pas eu à déplorer des
valeurs qu'on ne pourra jamais
remplacer tant chez les exposants
riches que chez ceux qui ne
le sont pas et vous êtes de
ces derniers si je ne me trompe.
C'est égal, je suis complètement
de votre avis : A Montpellier, on ne
sait rien faire de bien et pourtant
une cité si intellectuelle, si savante,
si Artistique mériterait un tout
autre élan et une meilleure
administration.
Ne m'oubliez pas, je
vous prie au près de Mme
Marsal et de vos enfants.
Mme Castelnau se joint
à moi pour vous exprimer
aux uns et aux autres nos
salutations empressées et nos
vives codoléances au sujet
de vos dessins et toiles perdus
dans l'incendie de l'Exposition
Je termine, en me disant
cordialement à vous
J.Castelnau

CJH-22 :
Cette, 31 Octobre 1896
Cher Monsieur Marsal
C'est avec empressement

et selon votre désir que je viens vous
dire qu'on ne se rappelle pas ici à Cette
avoir entendu la chanson que vous
signalez sur l'air des joûtes. J'ai
bien demandé mais réponse négative
je continuerai quand même mes
investigations et si et si j'apprends du nou
-veau, je vous le ferai savoir-
mais je crois fort qu'il n'y a qu'un
couplet, si on peur le nommer
ainsi car les rimes laissent à désirer
le genre aussi
Maridas tenès vous ben
Qu'aici i'a la jouiessa qu'arriva
e poudè croire tamben
que la lucha serà viva
N'en toumbares dins l'aiga
Marrits e de la tintaina
N'en coulares à founs
Couma una bala desploumb
Voila tout ce que j'ai toujours entendu
depuis ma tendre enfance
Connaissez vous ceci ?
Quand ère pichoteta
Voulièi un fougasset
Ara que soui grandeta
Jéu vole un omonet
E… de gouraus, de gouraus
Ma Maire
De gourous
Aimarièi mai un fringaire
Que de Gouraus

une autra :

Vai que dansaren ~~la sa~~
La saca de paia
Vai que dansaren
La saca débren
Pimpè Pimpè
Pimpè se coupè la camba
Pimpè, Pimpè se coupèt loup è-

une autre :

Tai bé dich mas amours
Que toujour taimave
Tai bé dich mas amours
Taimarai toujour!

D'aiga jusqu'à la cabiha
Maria Maria
D'aiga jusqu'à la cabiha
Maria mas amours
T'ai bé dich etc etc

Lou pèd, lou génoul e la camba
Tout tramba… Tout tramba…
Lou pied, lou ginoul e la camba
Tout tramba… mas amours
T'ai bé dich….

Je connais les autres que vous
me désignez et ceux qu'on doit vous
donner mais j'en sais plusieurs
encore que je n'ai pas présenté à la
mémoire. Hé ! dire que j'avais une
multitude de recueils ou feuillets que
mon pauvre père qui était un peu poète
conservait mais les uns m'ont été ravis
les autres, je n'y ai peu être pas assez pris
garde, mais si j'avais pu prévoir qu'un jour
je serais un tout petit félibre j'aurais mieux
soigné ces trésors qui seraient aujourd'hui
mes reliques, mais….
Aussi, pourquoi ne m'avez-vous
pas parlé de votre idée plus tôt ? Je
viens de passer un vingtaine de jours
à Ganges et là j'aurais mis mon
esprit à l'alambic pour me remémorer
les airs et les paroles d'antan
Enfin si je me souviens d'autre
chose je vous l'enverrai.
Mme Castelnau est partie
ce matin pour Marseille en visite
de deuil chez mes bons amis d'Enfance : Doux
le Sculpteur qui vient de perdre sa fille et
moi je suis seul avec mon pince-nez

à l'aide du quel et pendant la veillée
je vous trace ces lignes malgré mon
rhume corsé qui m'empêche d'y voir
Demain j'écrirai à Troubat qui m'a
envoyé sa « Carquetada »
Bien des choses à tous les chers vôtres et
à vous mes cordialités sympathiques
J. Castelnau

CJH-23 :
Cette, 12/12/96
Cher Monsieur Marsal
Quoique très pressé, je
ne veux pas manquer de remplir
un devoir- celui de vous remercier
de votre gracieux envoi « Las erbetas »
Je fis remettre votre
pli aux Julien-Pay-Roumieux
comme vous m'en aviez prié
Mercredi dernier, j'ai assisté
à la réunion de la Société Artistique
et de la Harpe pour laquelle
je n'ai jamais voulu donner de
mes poésies Françaises, ne faire
partie de la Société fondée depuis un
an. Le mois dernier, on vint encore
me relancer et sur mon nouveau
refus on décida qu'on m'encadrerait
quand même et voici ce que je lus
dans le N°12 de la Harpe du 25 Novembre
écoulé : « Supplément– La Société littéraire
cédant aux sollicitations de nombreux
félibres, et heureux de pouvoir donner
à son illustre maître et collaborateur
F. Mistral, un nouveau gage de sa
respectueuse estime, a décidé qu'à dater
de l'année qui va s'ouvrir, un supplément
de quatre pages consacrées aux idiomes
chers à tout de nos compatriotes et
aimé de nous-mêmes, augmenterait
le texte de notre publication annuelle.
Un comité de lecture spécial, rangé
sous l'autorité du distingué félibre dau
Ratatet, J H Castelnau, assurera l'intérêt

de cette publication nouvelle. »
Deux jours après, je
recevais une lettre et puis une
visite du Président. De guerre-
lasse, et dans l'intérêt du Félibrige
je n'ai pas cru devoir persister
dans mon refus de sorte que
mercredi dernier je me suis rendu
dans le Salon du Président Colomb
ou j'ai été amicalement accueilli
par tous les Collaborateurs au
nombre des quels étaient gentilles
Dames et Demoiselles- ainsi que
quatre Professeur du Collège de Cette
futurs conférenciers, car il faut
que je vous dise que la Municipa
-lité nous offre la Salle des Mariages
dans la quelle la société offrira une
conférence a ses abonnés une fois
par mois. Point n'est besoin de
vous dire que chaque poète ou littérature
à lu ou dit sa pièce destinée au M. de
25 D^{bre} ? Vous devinez déjà que
l'humble Ratatet y est allée de son piéu piéu ?
permettez moi, pour le quart d'heure
de ne vous donner que le titre de ma
pièce qui est : « Lou Mèstre d'Escola
ou la liçou de lenga d'Oc, davans la grepia
de Betelèn. » Je crois, ce sujet assez
assez réussi, quoi fait à vol d'oiseau
je vous en enverrai un exemplaire
imprimé. ainsi qu'aux amis
dau Clapàs.
Il a été exposé le projet d'un
concours poétique miste- qui sera
annoncé avec programme à l'appuis
dans le 16° du 25 janvier prochain
J'ai tout lieu d'espérer que les amis
du Clapàs y viendront et qu'en
attendant ils enverront de la copie
mensuellement pour les quatre pages en
doubles colonnes qui lui seront
ouvertes dans la Harpe pour
Langudocien et provençal.

On a décidé en outre que
quelques poésies de ce 16° du 25 D^{bre}
seraient illustrées par les artistes
Peintres de Cette qu'on est allés
solliciter à cet effet. Je crois que Tron
-Jules, qui est un peu félibre a demandé d'illus
-trer la mienne. J'espère cher Cabiscou
que je vous en ai dit pour le poids
de mon timbre de 0.15 centimes ?
Mes respects à Mme Marsal, poignées de main
à vos enfants, à Arnavielle, Messeux Glaize, Fournel
[illis.], Delmas Vespran et tutti-quanti

[en marge première page]
et pour l'assurance
de mes sentiments
distingués et pour nos
Santadousas Erbetes un
bèu gramecis de moi de voste
ben dévot
J. Castelnau

CJH-24 :
Ceta lou 21 de Mars 1899
Moun Car Arnavielle
A la voulada un atabé
vous mande quanques mots en gramecis
de voste amistadous [illis.]- qu'es seguit
dou regrèt qu'ai de pas poudre èstre das
vostres deman sincères à la vespreda felibrenca
Savès lou plesi qu'auriès de poudre èstre dins
lou parque de lous que me soun simpaties
e a pus fortas resoun, pèr festejà lous dous
nouvèls Ouficiès d'Academia: Marsal et Blavet
Digas-ié de ma part que, dins aquela
circonstença, couma en toute outr,
soui e serai toujour ou de proche ou de
liont, embé voustres-tout dau cor
que de la pensade, es prou vous dire
que quand ié serai pas de Cors es que
poudrai pas ièstre. Coumprendres dounc
que pode pas veni quand vous aurai
dich que despioi tres jours despenche de

tablèus, derrabe de clavèls, fou de caissous
de libres etc etc e que souis escrancat de
lassige sans coumtà lou vai e vèn de
la gara- pèr espadià lou pus utinle–
car dijòus matin 23 partissèn pèr Gange
e seriàs ben brave se poudiès veni à
la Gara dau Clapàs nous sarrà la man
à ma Mouiè e à iéu-bàsta poudre ié
veire en meme tèms lou bon Peyrou
e lous autres atabé.
Aladoune, après daman Dijous, 23 de Mars
a nòu ouras ½ dau mati prendren
lou trin qu'arriva au Clapàs vers
10 ouras 1/4 – Au plesi dounc de vous
reveivre au mens un briéu, sus
lou quei- Vaqui moun. Car amic,
la causa que me priva d'èstre embé
vautres. Partisse d'aici embé lou cor
gréu ! Pensàs que ie 31 au que soui
à Cita, es tout auna vida aco ? Vers
lou mes d'Avoust vendren si Diéu-z hou
cercà tout ce qu'empaquetant ben
ben amagat jout de linges clafits de
pebre ou de naftalina.
M'envoule de moun nis, feste a l'aubeta
dau Printèms e quand tout escasseta la
premièira giroundella revèn dins lou nis
Despioi sièis meses soulitàri pouta la barba
-cana dau téulat qu'ai guignat tant defes…
Es dounc la dernièira estapa e dins moun
regrèt de poudre pas me jougue à vostre
fèsta serà pas dich que m'envoularai
sans cantà car ai gau de vous dire :
[partie manquante ; lettre découpée]
E pèr coumpà, coste que coste,
la doubla gansa ou nous dau nòu riban vioùlet
oue prepausàs d'òufri, dins voste roudelet
jougue un dinié pèr pagà hoste
epioi, dins moun salut que savès amistous,
vous mande à cor doubert haflat de dous poutous

M'acote aqui moun brave amic ma
pas sans vous avedre pregat de
Bailà de ma part as dous ouficiès

d'academia nousvèls e a toutes lou
[partie manquante ; lettre découpée]

CJH-25 :
Ganges 8 Avril 1900
Mon Cher Marsal
avant tout, laissez moi vous dire merci
pour votre délicate attention au sujet de
Ma Dinièirola vue chez un bouquiniste je
déplore le fait, mais il y a d'œuvres plus
importantes que la mienne et qui ont
eu le même sort… ce qui n'empêche qu'a
certaines occasions il m'eut été doux d'en
avoir un ou plusieurs exemplaires m'eussent
ils coûté 20# l'un pour en faire hommage
l'ami [illis.] est mort il y a
fort longtemps, après avoir souffert des gaspillages
des derniers communs et de la vertu que
sa jolie femme a laissé aux ronces d'a plus
d'un buisson et sous les rideaux de plus d'une
alcove ; Ayant donc donné ou vendu ce qu'elle
avait de plus cher – rien d'étonnant qu'elle
en ait été réduite a mettre tout le reste
sur la place publique.
s'il n'y avait pas eu de dédicace, j'aurai pu
le ravoir pour l'offrir mais cette page qu'il
faudrait anéantir enlèverait tout le cachet
pour moi, mais pour d'autres qui en font
l'acquisition ça n'aura pas la même importance
Si Mr Chandier juge de Paix à Cornus
La savait sur la place publique il ne manque
-rait pas de la faire acheter mais il est préféra
-ble qu'un félibre l'aie. Si ce bouquiniste
était adroit il enlèverait la page qui porte
la dédicace – et en tirerait un meilleur prix
vous me demandez si je viendrai à la
St Estelle qui doit avoir lieu le mois prochain
à Maguelone ? hélas ! encore un plaisir
auquel je ne puis goûter et pourtant, il y a si
longtemps que je me suis trouvé au milieu de
vous tous que ce serait pour moi une vraie
joie ! car j'y serais venu probablement avec
une pièce de circonstance, mais depuis le

mois de Novembre j'ai eu l'Influenza à deux
reprises et comme suite, il m'en est resté une
fausse angine de poitrine- ou contraction des nerfs
du cœur ce qui me fait horriblement souffrir dès
qu'il fait du vent ou un temps froids ou humide
si je me hasarde à sortir alors je n'ai pas fait
cinquante pas que je me sens serré d'importance…
exemple : Le 1er Mars l'abbé Malignon qui se trouve
actuelle Curé de Sauve (deux pas de Ganges) nous
ayant promis de vous consacrer une journée, vint
et vous pensez si nous l'avons bien reçu et si nous
avons parlé poésie ?.. Il me semblait que la joie
de posséder ce brave félibre m'avait ravigoté et
que je pouvais aller l'accompagner ou moins jusqu'à
l'hôtel de la Croix Blanche ou sont les omnibus pour
la Gare, hélas ! je voulais tenter l'effort mais
arrivé là j'eus une crise qui m'empêcha de
dire adieu à cet ami. Je ne pus que lui faire signe
et pour comble de malheur les voitures étaient parties
le félibre fut donc obligé de s'en aller seul et à
pied… ce qui me fit doublement souffrir.
mercredi dernier, Mr Planchon vint donner
une conférence sur Bigot et les œuvres en langue
d'Oc, je voulus y aller. J'y arrivais après maints
efforts et divers arrêts mais au retour dès que
après plusieurs repos j'eus fait un hectomètre de
parcours je fus obligé de quérir une voiture…
Vous voyez que ce n'est pas gai ? C'est le cas de dire
couma la cansou de Gratalord : (« Le temps passé n'est
plus… » c'ièu deve counveni que moun moble se
quissouna… Pensas se tout acà me logna- alor qu'auriéis
tant gau de poudre ana trepà pertout embé ma Musa
me fau demourà dins lo unis sans poudre cougà…
Pourtant je compose bien quand même quelque peu
et en ce moment je viens de terminer une pièce
d'actualité que je conte dire le lundi de Pâques
et le lendemain je l'enverrai à Arnavielle pour
la Campana si on trouve la pièce réussie moi
j'en suis content. mais ce n'est pas une raison. elle
a une dizaine de vers de moin que « l'Armada »
seulement si on devait l'imprimer avec de si petits
caractère comme ceux employés pour la pièce à
votre chère Mère j'y coupe ! car cela déprécie
joliment la pièce et puis, pourquoi retrancher

le z comme dans : Se Diéu-zou vòu et mettre
se Diéu hou vòu. mais c'est absurde ! c'est enlever
l'euphonie et créer un histus.
Mais je vois que pour un dimanche des Rameaux
je bavarde beaucoup au lieu de lire ma Passion,
ce que je vais faire.
Bonjour à Arnavielle et à tous les amis. M. Martin
vous fait saluer ainsi que Mme Castelnau et Mlle Laure
et moi, je vous charge de tous mes hommages pour Mme
Marsal et vos chers enfants et en vous serrant cordialement
la main je me dis votre bien dévoué
J. Castelnau

[en marge de la première page]
P.S. D'où vient que je n'aie pas reçu la plaquette que Delmas
devait faire imprimer et vous deviez illustrer. y aurait-il
renoncé ? Auzières est nommé Juge de Paix au Vigan, d'où
vient que je n'entende
plus parler de lui dans la Campana ?

CJH-ND-1 (1887) :
Mon Cher Marsal

A la hâte quatre mots
à bâtons rompus :
Je viens vous prier
de me dire si j'ai le temps
d'envoyer au concours de
Montpellier, qui doit être
clos je crois le 15 courant
Voudriez-vous nous
en informer sans dire
pourquoi ? et me
l'écrire de suite, dites
moi aussi s'il vous
serait agréable que j'y
envoie votre pièce
(Pintura e Pouesia) car
ce serait seulement celà
que j'enverrais si vous
croyais que cela puisse aller
Je vous félicite de vos succès
à Paris et à Marseille, j'ai

obtenu mais vous devez
le savoir, le 1er prix, médaille
de vermeil à Béziers
qui me sera décernée
dimanche prochain
et dimanche dernier
le 2nd 1er prix à Barcelone
pour ma pièce (après la
Meissou–
J'expédierai ces jours-ci
à Mistral, ma pièce (à
l'Armada que je lui dédie
avec un sonnet d'envoi
assez réussi, et maintenant
je vais me mettre en
train de vous tailler de
la besogne ; je n'ai pas
pu accompagner Roumieux
à Barcelone, rivé à la
tâche, le devoir l'a emporté
sur l'enthousiasme….
Quand on ne peut avoir
ce que l'on aime il faut
aimer ce que l'on a–
exemple- j'avais prié l'auteur
de la Jarjaiada de m'écrire et
de m'envoyer des journaux
mais moins heureux que
sœur Anne, je ne vois rien
venir
Amitiés à tous les vôtres
et à vous de la part des miens
et de moi aussi
Bien à vous
J. Castelnau

[en marge]
J'attends encore
le résultat de Paris
et celui de l'Archéologue

CJH-ND-2 (1886) :
Mon Cher Marsal

C’est toujours à la
hâte que je trace les
quelques lignes que je
vole au loisirs que le
temps me dispute–
En ce moment c’est pour
vous dire que je me
souviens de vous avoir
promis leu Brout de Chaine,
mais comme j’avais dit
à Roumieux de vous le
remettre j’étais tranquille à
ce sujet, or, voila qu’en
réalisant mon dernier ma
-nuscrit je vois que si je
l’ai remanié et que si je
l’ai donné à Roumieux
ce dont je ne suis pas sur
il ne serait pas retouché
Je préfère vous le transcrire
afin que vous voyez
ce que vous pourrez
en faire. Je compte
venir Jeudi par le train
de 1 heure et serai chez
vous vers 2 heures 1/2–
Poignées de main à tous
les nôtres et à vous de
ma part et de la part des miens
J. Castelnau

CJH-ND-3 (1899) :
Car Marsal
A moun sounet piéutat à la voulada
vène fougue quauques mots de prosa pèr
vous dire qu’es en doubriguen la gazeta
Miejournala qu’ai devistat vota agradiva
nouminacioun d’Ouficiè d’Academia
Vous dire s’aco m’a fach plesi n’en doutàs pas ?
e d’abord moun sounet es aqui pèr
ajourti se me souci endourmit sus lou
recestit pèr respoundre à lieco d’aquela bona

nouvella-subre tout à une epoca ounte
s'en apren tant de marridas.
Encara douze ou quinze jours
e pioi m'envoularai vers Gange- ounte
Diéu me dona la joia d'anà pouni moun
derniè nis – mès serai sensatencarà Cetòri
Jusqu'à fin d'avoust – an'aquela epoca
vendrai prendre tout moun moubilhè
e faire noces adiéus as amis que
vivou dins aquela presqu'in la Occitanièn
Pense que Mme Marsal e voste ribineta ?
Amai lous noumbrouses amis qu'avès
au Clapàs ? N'ai pas debesoun de vous
dire que m'unisse a sa joia e que
vous en felicite de grand cor !
Se vesès Arnavielle, Veyron, Messine
Glaize, lou Douctou Barral, Dezezuse
et tutti-quanti dounàs-ié lou
bon force de ma part
Ma Moèsie s'unis à iéu
pèr vous coumplimentà et pèr
saludà vosta cloucouinada
Ben à vous
J. Castelnau

CJH-ND-4 :

Marsal Pintre dau Félibrige
Carieira Astruc
Mount-peliè

Au Gai Ratatet, dejà tout brounzina
Brocha, oula, sartan, dedins la cousina…
E s'embe Roumiéu, Marsal, por veni
Clavaren la fèsta en bon souveni !
Castelnau

CJH-ND-5 (1889) :
Cher Marsal
A la hâte par la simple
raison qu'ayant mon contre
-maître toujours à la côte, je
me trouve débordé et n'ai
pas un instant aussi, c'est sur

mon temps précieux, que je
prends celui de causer une minute
avec vous pour vous dire
que si vous n'avez pas commencé
les dédicaces, d'y surseoir, et de venir
quand même à Cette, un jour ou
dimanche prochain, nous causerions
d'une combinaison pour les faire
sur plusieurs volumes, au crayon
par exemple, qu'on rendrait ineffaçable
au moyen du fixatif, qu'en pensez
vous ?- Venez toujours et nous
arrangerons tout, même la question
d'argent pour régler ma Dinièirola
que cela ne vous tracasse pas
je vous serre la main ainsi qu'aux
vôtres au nom des miens et un peu de moi !
J. Castelnau
[écriture à l'encre rose, superposée aux précédentes écritures]
Embrassez
l'ami Roumieux
et la Papet,
Roumieux a du vous
dire que j'ai reçu de Coffinières
trois portraits, un pour vous,
un pour Roumieux et l'autre pour moi
vous les prendrez en venant
Je reçois tous les jours des plis précieux
faisant des louanges triples, de Roumieux, Marsal
et de votre serviteur. Dites à Roumieux
que j'ai encore reçu une lettre de Bonaparte Wyse
une de Numa Martin une de Coulet une du
Maire de Montpellier une de Paul Puyol
une d'Auzières, ce dernier m'envoie
une poésie pour demain–

CAVALLIER Charles :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

CC-1 :
[en-tête : Charles Cavallier/ Notaire Honoraire/ Montpellier (Hérault)/12, boulevard Saint-Guilhem, 12]
Montpellier 14 Mai 1888
Mon cher Monsieur Marsal

Je désire vous montrer un
portrait de mon oncle et de
mon grand père peint par
Coustou.
Je désirerai vous confier le
soin de le vernir et de réparer
quelques légères boursouflures qui
se sont produites au bas de la toile
de plus, mon intention est de
vous faire part de mon projet
d'illustration, de mon étude sur
le crau d'Arles, ~~de~~ la [Terrade]
et le mas d'Icard.
Si vous pouviez venir cette
après-midi, chez moi, de quatre
à six heures, vous me feriez plaisir
nous pourrions combiner ensemble
le genre d'Illustration qu'il conviendrait
d'adapter à mon travail.
En attendant le plaisir de
vous voir, je vous serre la main
bien cordialement.
Ch^{rle} Cavallier.
Lundi 14 mai 11 heures du matin

CC-2 :
[en-tête : Charles Cavallier/ Notaire honoraire/ 12, Boulevard St-Guilhem Montpellier]
A son retour de la campagne
apprend avec la plus vive satisfaction
le triomphe de Monsieur Marsal au
concours artistique de Sceaux. Il le félicite
chaleureusement du premier prix qu'il
a si vaillamment obtenu, et profite de
cette occasion, pour lui dire de ne pas
oublier de lui apporter, le plus tôt possible
son portrait et son écusson artistement
coloriés.
Montpellier le 14 Juin 1888.

CC-3 :
[en-tête : Charles Cavallier/ Notaire Honoraire/ Montpellier (Hérault)/12, boulevard Saint-Guilhem, 12]
Montpellier le 10 Juillet 1888.
Mon cher Marsal,

Faites moi le plaisir
de m'apporter sans faute
Vendredi soir 13 Juillet courant,
à l'heure ordinaire, mon écusson
et mon portrait colorié, ainsi
que les deux épreuves photographiques
que vous m'avez promis de coller
sur papier.
Un plus long retard
renverserait tous mes projets,
car le moment de mon départ
pour la campagne s'avance
rapidement, et je suis bien aise
d'expédier mes volumes, à mon
relieur avant cette époque.
Je compte sur votre bonne
volonté pour m'être agréable.
En attendant, je vous serre
Affectueusement la main.
Ch^{rle} Cavallier
P.S. Un mot de réponse s'il vous
plait, le plus tôt possible,
afin que je sache à quoi m'en
tenir, d'une manière certaine.

CHASSARY Paul :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

ChP-1 :
Mon cher Marsal
Je fais appel à votre
amitié pour un suprême service.
Mon Pierre vient de mourir.
Je ne veux pas le quitter sans
Garder une image de lui.
Voulez-vous venir faire un
Rapide portrait avant que
la mort ne l'ait défiguré ?
la douleur m'empêche
d'écrire davantage.
Votre ami
P.Chassary

ChP-2 :

Montpellier, le 27 Mars 1893.
Mon cher Marsal,
Le malheur vient encore de frapper
à notre porte : l'un de nos enfants nous
meurt à l'instant, emporté par une
fluxion de poitrine.
Il avait trois ans et demi ; l'âge de
son frère aîné, lorsque celui-ci nous
fut enlevé.
Parmi les consolations que nous avons
eues, après la disparition du petit Pierre,
l'une des meilleures a été de conserver sous
nos yeux son portrait que nous devons
à votre amitié.
Me permettez-vous d'y faire encore
appel et de vous demander de vouloir
bien fixer les traits de notre cher
petit Paul qui s'en va.
Merci, mille fois ; que Dieu conserve
les votres.
Votre ami,
P Chassary
4, Rue du Fg Boutonnet

CHAUVIN Pierre :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167 et Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

ChaP-1 [AD] :
Paris 21 avril 86
Mon cher Monsieur Marsal
Je vous écris ces quelques lignes
de chez M. Brunet qui est en train
de jouer un morceau au piano.
Il parait que pour retirer
votre carte d'exposant il me
faut la lettre vous annonçant
votre réception au salon. Je
vous prierai donc de me la faire
parvenir dans le plus bref délai
car je tiendrais à voir le
vernissage au salon. Je me
permettrai de faire un faux
avec votre signature pour

tâcher d'avoir cette carte.
Quelle belle ville que ce Paris
au printemps que de verdure quel
monde et avec çà un temps
splendide. Je ne regrette pas
Montpellier car il fait un temps
meilleur que là-bas.
Je n'ai pas le temps de vous en
dire davantage, car il me faut aller
aux beaux-arts avec Brunet
nous avons parlé de M. Bouffard
et de son futur mariage.
Au revoir donc mon cher Marsal
mes amitiés à Mme Marsal et votre
famille.
Votre élève dévoué
Pierre Chauvain
Envoyez moi tout de suite
cette lettre et ne lambinez pas
comme en avez l'habitude (pardon)
voici mon adresse
40 rue de l'Aqueduc
Paris.

ChaP-2 [AM] :
Paris 8 mars 87
Mon cher Monsieur Marsal
vous devez croire que, perdu au milieu des
bruits de la capitale j'oublie mes amis du midi
et que je ne pense plus à leur écrire ; si je ne vous
ai pas écrit plus tôt, c'est que j'attendais du nouveau
qui, quoique nouveau est assez ennuyeux comme
vous verrez tout à l'heure. Procédons par
ordre.
D'abord et primo, le jeudi 3 Février à midi
Très précise dans une des salles de l'hôtel de Ville,
…… je tirais…. au sort ! et quel numéro
boun Diou 112 sur plus de 950 qu'elle veine
pour moi, mais je n'en fais pas d'autres comme vous
verrez. Donc ce bon 112 me vaudra 5 années à passer
à l'ombre du drapeau… de la France, peut-être en
passerais-je une partie devant MM. les casque à
poites. Ça serait drôle et en même temps très
patriotique, quoique encore j'aimerai mieux passer

5 ans à l'ombre du parasol et en face d'une toile
Ce serait peut être moins patriotique, mais on peut
choisir la dernière pour moi la tâche serait moins pénible
et que diantre chacun son métier qui.
Secondo et cause du retard que j'ai mis à vous répondre
J'ai fait le concours de places à l'école des BA
Il m'ont bel et bien collé en compagnie de
Privat qui lui aussi avait fait [illis.].
dédaigne presque. Peut-être irais-je travailler chez Cormon
je crois que vous le connaissez, il a un atelier au
B^{d} de Clichy dans lequel il a beaucoup de livres. En voilà un
qui a du talent et du nerf, il est renversant avec
son tableau du Luxembourg (la fuite de Caïn) qu'elle
énergie et quel caractère ! Ca c'est de la peinture comme
je l'entends.
Ah à ce propos mon cher ami vous m'aviez promis et
j'attends avec impatience la chanson dont vous me
parliez dans votre dernière lettre. Le tableau à nettoyer
se plait donc toujours dans votre atelier, les feuilles
de vignes commencent aussi bientôt je crois à pousser sous
votre pinceau infatigable. J'ai enfin les livres tant
attendus, je les trouve très beaux et m'intéresseront
vivement à lire car jusqu'à aujourd'hui je n'ai eu le temps
que de les feuilleter. Vous me disiez (puisque nous parlons
de livre) il y a de cela deux mois que votre satisfaction vis à
vis de M. Coursier est toujours la même, tachez de
gagner un gros lot pour éclaircir la situation et àa ira.
Le beau temps et les longs jours arrivent à grands pas
et vous aurez le temps de faire faire vos photographies
du Clapas dont je serais si heureux d'en avoir quelques unes
je pense que cette années vous viendrez à Paris à
l'époque du salon, ne faites pas comme l'année dernière, il
fait bon de voir la capitale de temps en temps, çà fouette
le sang, çà donne de l'émulation, ça fait du bien de venir
se tremper dans ce milieu tapageur et gris
Dire que si je n'avait pas été si [illis.] hier soir
vous auriez reçu ma lettre 24 heures plus tôt, oui je l'ai
commencée le 4 et je la finit le 5, faire une lettre en
deux reprises, quel flegme. Que voulez-vous c'est comme çà.
Pour le moment je me porte à merveille et je n'ai pas eu
un seul rhume de poitrine depuis que je suis à Paris, ma famille
se porte aussi très bien, et n'avons nulle envie d'être malade
qui n'est pas trop amusant. Je pense que chez vous c'est la
même chose et qu'il n'y a pas de mal de malades, ne m'oubliez pas auprès

de votre famille de MM^mes^ Marsal et des enfants qui doivent
toujours être très grands et Louis très tapageur.
Recevez une vigoureuse poignée de main
de l'ami dévoué
Pierre Chauvin
[en marge]
PS– J'ai écrit au mois de décembre à Baussan et il ne m'a pas répondu dites lui que je reste toujours à la même adresse. Et présentez lui mes amitiés.- ne mettez pas maintenant six mois à me répondre, je
Sais que ça ne vous amuse pas d'écrire mais que voulez vous il ne faut pas toujours du travail amusant ! si j'ai
Tant retardé c'est que j'attendais le résultat de l'école des B. A. autrement il y aurait longtemps que je vous aurais répondu.
Pardonnez moi si l'écriture est un
peu trop négligée, je ne puis me résigner
 à faire un brouillon et le recopier ensuite
En m'appliquant, c'est contre moi.

ChaP-3 [AD] :
Paris, 30 X^bre^ 87.
Cher Maitre et Amis
Ce n'est pourtant pas à moi de vous
écrire, mais enfin, si je ne me décide pas
à réclamer de vos nouvelles, je resterai peut-
être encore longtemps avant d'en avoir.
Heureusement que le premier de l'an est
là et j'espère bien recevoir une de vos cartes
m'annonçant que vous existez toujours et
que vous êtes arrivé à Montpellier, car
depuis votre départ de Paris je n'ai plus
entendu parler de vous, et j'ignore si vous êtes
arrivé au Clapàs donc, je réclame [illis.]
une lettre de vous m'annonçant votre arrivée
à Montpellier et me donnant des nouvelles de
votre famille. Prenez donc votre
courage à deux mains comme je le fais en ce
moment et exécutez vous, pas capitalement,
mais plumatiquement ; passons
si je vous avais écrit un mois plus tôt
J'aurai pu vous rendre compte de l'état de
Paris et de la surexcitation des esprits ; on
rencontrait tout le monde avec un
journal à la main et puis de la police, elle
foisonnait autant que du bleu de Prusse sur

la palette. Enfin tout ces troubles sont
passés, on ne s'est pas flanqué des coups de fusil
comme on le craignait, il s'en est manqué de peu
je vous l'assure maintenant tout est fini tant
mieux c'est [illis.] et le plus tard
possible. Ci autre chose :
Depuis quatre semaines, j'ai pour patron
François Flameng (vous connaissez son nom sans
doute) c'est le fils du graveur, il a monté un
atelier à l'impasse du Maine et j'y suis le
massier, il n'y a pas encore beaucoup d'élèves car
l'atelier ne fait que s'ouvrir mais ça viendra je l'espère
le patron est un homme très fort qui compose
admirablement et qui est très fort comme peintre
et comme dessinateur. Vous savez, entre nous, c'est
un autre homme que le père Michel qui ne pouvait
pas donner deux bon conseils de suite, Flameng
au moins dit de la manière dont il faut
composer, de faire un esquisse enfin il donne de très
bons conseils et s'intéresse surtout beaucoup à moi
il a dit à son père qu'il était très content de
moi. Je connais beaucoup son père par l'intermédiaire
de Baudouin, l'infatigable bavard.
Un évènement extraordinaire vient de
m'arriver, évènement qui vous surprendra,
étonnera, épatera, renversera, [illis.], etc.
imaginez vous donc que je viens de supprimer
oh ! mais vous savez supprimer radicalement,
de repousser, de chasser, d'expulser, d'exclure, de
bannir totalement de ma palette le…..
Bitume !! une larme SVP. Oh ! mon ancien
cher bitumes comme je ne te plains pas, je ne t'aime plus
maintenant comme autrefois, je te maudis aujourd'hui
imaginez vous mon cher que tout Paris lui fait
la guerre, je me suis acharné comme les autres et
comme eux aussi, à sa perte. Ma palette a
un autre ennemi, c'est le jaune de Naples
mais celui là depuis bien longtemps déjà car il
est horrible et j'en abusais comme de son compagnon
d'exil. Comme vous le voyez je tombe dans vos
Idées et que je n'écoutais pas alors, c'est que l'on peut
Très bien peindre sans bitume.
Je vais dans quelques jours commencer une
eau forte pour le salon (si elle est réussie) elle

représente un tête, c'est un portrait peint par
Franz-Halz représentant René Descarte le
célèbre écrivain. J'en ai fait d'après le tableau mon
dessin très soigné et très poussé pour lequel j'ai reçu
[illis.] compliments (soit dit en passant) et je vais
exécuter mon [illis.] ce dessin. J'ai fait
la connaissance il y a quelques temps d'une famille de
Marseillais dont vous devez connaitre au moins de nom, le
chef c'est la famille Brès vous savez c'est celui
qui écrit dans le [illis.] de Marseille es un félibre
et Roumieux le connaît. Il a un fils qui [illis.]
à la peinture, il a un certain [illis.] il est sourd
muet et travaille chez J. P. Laurens.
Si vous m'aviez envoyé quelques photographies se sentant
pas chez le photographe de Montpellier ou de ses ouvriers,
j'aurais pu en faire des eaux-fortes que j'aurais pu mettre
au salon et que vous auriez pu mettre dans votre histoire
de Montpellier pour l'illustrer d'un autre manière.
Je joins à votre lettre un petit mot pour
Louis lui annonçant un gentil petit livre que je lui offre
pour ses étrennes dont il sera content je l'espère. Je regrette
de ne pas pouvoir en faire autant pour chacun de ses frères et
sœurs car ils sont tous très gentils mais que voulez-vous
Rotchild ne m'a pas encore Sali de ses éclaboussures
J'espère que cela m'arrivera un jour et alors je n'oublierai
personne.
Recvez mon cher ami tout mes meilleurs vœux
de bonne année pour vous et pour toute votre
famille de votre ancien élève et dévoué
Pierre Chauvin
Ma famille me prie de
Présenter à vous tous
Ses meilleurs souhaits de nouvel an
Ma nouvelle adresse
10 rue Vassine ;
P. S. Je travaille tout les jours chez
Pagès, il a mis son atelier à ma disposition il
est très gentil pour moi et de temps en temps je lui
aide un peu je lui ai dit que j'allais vous écrire et
il m'a prié de vous envoyer une bonne poignée de main
De vos nouvelles S.V.P
[en marge]
Dites à Baussan que je reste maintenant
rue Varine et que je serai heureux d'avoir

de ses nouvelles je lui ai écrit deux fois et il
ne m'a pas répondu.

ChaP-4 [AD] :
Paris 25 avril 88
Mon cher Maitre et Ami
Celle-ci est déjà la troisième que je
fais aujourd'hui, une à Bompart, Baussan
et enfin à vous cher ami. Je vous apprend
donc que je viens d'être reçu
au salon pour une gravure dont vous
devez avoir un exemplaire.
Vous serez bien aimable de me
rendre un petit service. Puisque tout le
monde fait mettre sur les journaux de
là bas lorsqu'ils sont reçu au salon je vous
serai bien reconnaissant de faire mettre
sur le Méridional, l'Eclair ou autres journaux
s'il en existe, a réception au salon.
Je tiens à ce qu'il y ait élève de notre
école des B.A. et surtout à M. Marsal
(Roumieux je l'espère aura la bonté de faire
L'article). Vous aurez la bonté de
dire à Bompart de m'envoyer les journaux
dans lesquels il y aura les articles ou seulement
les article, pour voir comment ils auront
été faits. Puisqu'il faut de la réclame,
il faut en faire. Oh ! vous savez ce n'est
pas tant pour la réclame que pour
certaines personnes qui disaient du
mal de moi ; lorsqu'ils verront que je suis
reçu au Salon ça les fera taire peut-être
c'est surtout pour cette chose là que
je tiendrais à être mentionné dans
quelques journeaux.
J'ai passé hier mon conseil de
révision j'ai été de nouveau ajourné
si l'on me prend l'année prochaine je
ne ferais plus que dix mois de services,
c'est de la veine pour moi de n'être pas
gros.
Avez-vous écrit à Sylvestre pour
la reproduction de votre tableau ?
J'ai vu l'autre jour à l'école M^{r}

Ponsonailhe il m'a demandé de vos nouvelles
Nous devons nous voir au salon le jour du
Vernissage peut-être. Je dois lui faire voir
votre tableau et ma gravure il fait
une critique u salon pour les artistes
du midi, qui doit paraître dans l'Eclair.
Ici, le ciel et le temps sont aux
émeutes je commence à en avoir la tête
pleine de ce sacré Boulanger de malheur
quand on lui fermera le bec çà ne sera pas
malheureux, car autrement çà pourrait
devenir grave.
Je n'ai plus rien à vous dire sinon
qu'à vous répéter que je suis très heureux
d'être reçu au salon pour la première
gravure que je fais.
Au fait j'oubliais de vous dire que j'ai
(avec ma famille) pour dentiste le fils
Mauran vous savez votre concurrent du
concours de Sceaux, celui qui a eu le prix
avec le diplôme il a eu une coupe de Sèvres
de toute beauté. Il m'a invité avec
mes deux sœurs à une soirée qu'il donnait
chez lui vendredi dernier voyez que nous
sommes bien ensemble.
Recevez cher ami mille amitiés de la part des miens et de
Votre élève dévoué
Pierre Chauvin
N. B.- à bientôt de vos
nouvelles. Viendrez-vous cette
année voir le salon et
si vous venez n'oubliez pas
votre certain album de Rigaud.

ChaP-5 [AD] :
Paris 4 Mai 1888
Cher Maitre et Ami
J'ai reçu votre lettre hier soi, elle
m'a fait le plus grand plaisir. Seulement
vous avez un peu exagéré sur le mérite
de ma gravure, permetteez-moi de vous
le dire ; j'y trouve maintenant beaucoup
de défauts que je ne ferais pas si je la
recommençais d'abord la tête est un peu

sèche, les cheveux sont trop lourds et les
habits pas assez modelés, etc. C'est le
portrait de M. René Descartes
peint par le citoyen Franz-Hals.
lequel portrait se trouve au fond à droite
de la grande galerie où sont les
Rubens au Louvre. Voilà je pense assez
de renseignements sur ce Monsieur.
Baussan, lui, n'a pas mis autant
d'empressement que vous à m'écrire,
« à lou temps ».
Alors c'est comme çà que pleuvent
les grandes commandes chez vous, fichtre, vous
vous en êtes payé de la grande peinture pendant
huit jours je pense ; fallait leur faire
payer bien cher, car on n'a pas tout les jours
des portraits de saints récemment cannonisés
à faire ils son neufs ceux là au moins.
Lundi je suis allé au vernissage je
n'y ai vu que du monde (chic par exemple)
éroun pas des goulamas ». Vous n'avez pas
en cette année encore cher ami, la Chance
d'être placé sur la cimaise et la tête doit
vous tourner car vous êtes ce qu'il y a de
plus élevé et de plus [illis.]. Oui on vous
a placé dans un coin et je ne l'ai découvert
qu'à la fin de la journée après de nombreuses
recherches. C'est navrant, mais c'est comme
çà. Le seul remède qu'il y aurait à çà, ~~c'est~~
ce serait d'avoir des amis et de leur écrire
au moment opportun ; de cette manière
vous descendriez un peu plus vers la cimaise
Magravure à moi, est extrêmement bien placée
elle est au second rang, le rang au dessus de
la cimaise, aussi Flameng me dit que pour un
début j'ai rudement de la chance.
Vous me dites que vous avez vendu
votre album de Rigaud, vrai, vous ne l'avez pas
vendu cher ; çà n'empêche pas que je vous
fasse faire connaissance avec Flameng qui
pourra vous être utile loorsqu'il sera membre du
jury ce qui arrivera bientôt je l'espère.
Privat m'a fait voir l'article de
l'Eclair au sujet de Vincent c'est bien

fait. Cà serait heureux si cà « brécahait la
lame au rasoir et qu'il ne puisse plus
fonctionner que difficilement.
Faites votre possible pour venir passer
quelques jours ici et vous rafraichir un peu
la mémoire parmi les belles œuvres exposées
au palais de l'industrie. Cà serait trop long
de vous ennumérer rien que les principales
œuvres du salon et pour plus de détails je
vous renvoie aux journaux, seulement, en
passant rapidement voici : Flameng (ce
n'est pas parce que c'est mon patron), est
le clou du salon, Benjamin Constant
n'est pas fameux, Bouguereau me fait,
je ne sais plus quoi tenez, l'effet d'une purge c'est
de la peinture trop jolie c'est idiot quoi c'est
vide. Hemer se fout plus du monde que les
autres années c'est chose. Cormon n'a
qu'un portrait. Ferry est représenté dans
toute sa hideur par Bonnat l'homme
au hachures ; il a représenté aussi le cardinal
Lavigerie. Le précieux Yvon a extrêmement bien
[illis] et bien joli (à l'instar de Bouguereau) le
portrait de Carnot. Gérôme a deux jolies choses
cette années mais c'est lisse et propre en diable
quand à Michel c'est ce qu'il y a de plus doc
Cabanel a aussi deux jolis portraits, ils sont jolis
Maignan avec les voix du tocsin a du succès, c'est
bien, etc. etc. je m'arrête car je n'en finirais plus
il est sept heures et demi et j'ai faim.
Tâchez donc de m'apprendre, et le plus tôt
possible, vôtre arrivée pour pouvoir venir vous
attendre à la gare, et voir le salon ensemble.
Je tâcherai de savoir si Sylvestre a reçu votre
lettre à temps et si votre tableau sera reproduit dans
son livre.
Faites bien mes amitiés à votre famille
une grosse caresse à ce bon petit Louis qui
pense toujours à moi et recevez une bonne
poignée de main de
Votre ami et bien dévoué
Pierre Chauvain

ChaP-6 [AD] :

Paris 14 Juillet 88.
Mon cher Monsieur Marsal
J'ai trouvé votre dépêche hier soir
en entrant à la maison ; j'arrivai
de chez le marchand de tableau. Je n'ai
pas pu en tirer plus de 250F, en Juif
consciencieux, il n'a pas voulu me donner
un sou de plus, et il m'a fait courir par
dessus le marché c'est pourquoi j'ai été un
peu long dans cette affaire. Je suis allé deux
fois chez lui, une fois pour lui dire vos conditions
la seconde fois pour qu'il fasse retirer le tableau
au Palais de l'Industrie, il n'a pas voulu
en me disant que c'était trop de travail et
qu'on lui porte le tableau chez lui c'est ce
que j'ai fait hier. Ensuite j'ai perdu un jour
pour trouver Toussaint qui lui aussi ne
pouvait pas faire porter le tableau avant
15 jours. J'étais donc forcé de sacrifier mes jambes
c'est ce que j'ai fait. Je vous aurais bien envoyé
l'argent hier soir par télégramme seulement çà vous
aurai coûté trop cher et les économies sont
une bonne chose.
Enfin l'affaire est faite, malheureusement pas
comme nous l'aurions voulu. L'année prochaine
je pense je [~~illis~~.] tâcherai de vous faire faire une meilleure affaire si
le sujet que vous enverrez est de bonne vente.
Alors qui mon [illis.] nous voilà déjà de nouveau
au 14 juillet nous allons prendre une décoction
de marseillaise dans les oreilles. Dire qu'il y a deux
ans nous étions à Palavas à faire de l'aquarelle.
(j'ai deux copains qui m'attendent
derrière moi et ils me font dépêcher un peu).
J'ai vu le fils Michel l'autre jour, il m'a
dit que son père ne faisait pas les huit panneaux
du théâtre ce qui fait que vous aurez un
peu plus de chance de les faire je vous le souhaite
de tout mon cœur.
Lundi matin j'irai au Palais de
l'industrie porter 12 F à la société des artistes
français je vous en enverrai le reçu dans ma
prochaine lettre. Pardonnez-moi si j'ai été
un peu long, ce n'est pas de ma faute.
Veuillez présenter mes respects à MM^{mes}

Marsal, une grosse caresse à la petite bande
et à vous cher ami une bonne poignée de main
de votre élève dévoué
Pierre Chauvain
P.S.- Une preuve de plus de la rapacité du
marchand de tableau, il m'a fait faire un
reçu de 100F pour le tableau et de 40 F pour
le cadre de manière à avoir moins de frais
de douane à payer à l'entrée en Amérique. Ces gens
là s'accordent où ils peuvent pour faire de
l'argent.
Je viens de relire la lettre, je veux parler de tout à
la fois çà n'a ni tête ni queue que voulez vous quand on a
deux êtres derrière soi qui vous harcèlent pour sortir aller
entendre la marseillaise (air nouveau). Ne faites pas
attention au décousu de cette lettre qui prouve que l'auteur
n'a pas toute ses idées concentrés là. Salut.
Je vous envoie l'argent, les frais étant
déduits.

ChaP-7 [AM] :
Paris 6 juin 89.
Mon cher monsieur Marsal
C'est à mon imprimeur que vous devez d'avoir
une lettre aujourd'hui, car il n'est pas chez lui pour
m'imprimer des épreuves d'une gravure et sans cela je ne
puis rien faire. Donc je vous écrit, sans cette occasion
je ne sais pas quand j'aurais pu le faire, car je travaille
toute la journée soit à l'école, soit chez moi à la gravure.
J'avais à l'époque de ma réception à l'école commencé
une lettre pour vous apprendre mon succès, j'ai été
dérangé dans ce travail et depuis je n'ai plus trouvé ~~la je~~
moyen de le faire. Enfin vous avez appris d'une manière [illis.]
que les portes de l'école se sont ouvertes pour moi ; ce n'est
pas malheureux. J'ai passé mon dernier conseil de
résvision il y a 2 mois et j'ai été [illis.] dans le service
auxiliaire c'est-à-dire exempté de tout service en
temps de paix. J'aime autant cela.
Je n'ai rien envoyé au salon je n'avais pas fini
la gravure que j'avais commencée et je l'ai lachée.
Imaginez vous-même, que je ne connais presque
pas l'Exposition cela est incroyable , mais cela
est. Je n'y suis allé que 4 ou 5 fois et je n'ai
presque rien vu. Je n'ai pas le temps, il est si

précieux ici, qu'on regrette de le perdre.
Ah [illis.] nous voyons ne viendrez vous
pas bientôt voir cette unique exposition
de chefs d'œuvres, des peintures faites dans le courant
du siècle dans de si différentes écoles ! c'est triste
de na pas voir cela. Que le salon annuel est
loin à côté de cette exposition que tous
les artistes devraient voir. Si oui, on se régale
de voir de la peinture, on n'en sait pas
écoeuré comme du palais de l'industrie. Là
au moins vous pourrez admirer Corot en plein
par exemple, Diez, et Delacroix, et Ingres
et Bastie-Lepage, Ainsi, il a une Jeanne
d'arc, il y auarait de quoi en devenir amoureux
fou, qu'elle est belle, et Manet ! son Bon
Bock en voilà de la peinture ! et un tas d'autres
qui m'intéressent tout autant mais qu'il
seriat trop [illis.] d'énnumérer ça me reverrait
au mois de décembre pour l'achèvement
de cette lettre. Passez-vous plutôt d'aller
à Palavas cette année et venez vous inspirer
ici, venez vous refaire un peu et vous retournerez
au Clapas tout autre qu'à votre
départ.
Je pensais aussi voir arriver Baussan,
mais lui, pour venir à Paris c'est toute
une affaire pourtant il me semble qu'il est
plus libre lui et qu'il y a longtemps qu'il devrait
avoir vu cette exposition.
Il y a même une exposition d'impressionnistes
seulement je n'ai pas encore eu le temps d'aller
la voir.
A propos, en faites vous un peu de peinture d'après
la recette que je vous ai envoyé ? pardon de sauter
d'un sujet à un autre, mais je pense que, à l'heure
qu'il est, votre déménagement doit être fini.
Combien de temps a-t-il duré ? je suis curieux de
le savoir il y avait tant de choses dans cet
atelier que lorsque vous m'avez annoncé votre
détermination, mes cheveux se sont dressés sur
la tête en pensant la quantité de pas que
vous feriez et le nombre de fois que vous lèveriez
les pieds pour ~~monter~~ aller d'un atelier à l'autre !
et monter les escalier.

Ce marche-t-il le travail là-bas ? travaillez vous
toujours beaucoup ? faites vous toujours des feuilles de vignes
avec des raisons au lieu des olives ? les portraits marchent-ils
bon train ?
a la famille ça marche-t'il, MM^{me} Marsal
se portent-elles bien toutes deux, la marmaille
(qui a dû grandir depuis l'années passée) se porte-t'elle
bien aussi ? Fernand travaille-t-il beaucoup
et ce petit polisson de Louis doit toujours
faire enrager ses sœurs ~~faites~~ dites lui que j'attends
une lettre de lui pour voir s'il fait des progrès.
Faites bien des compliments à tous de ma
part et recevez une bonne poignée de main
de votre ancien élève et ami
Pierre Chauvain
Il y a 8 jours j'ai été pendant 1 ½ rasé
Au Louvre par le célèbre Lichelle
A propos de son portrait d'Henri IV. Il voulait que j'aille
pour ce portrait voir ponsonhaille pour qu'il le fasse
acheter au Louvre !!!
[en marge]
N. B. Si vous voyez Bouffard ou quelqu'un de sa famille, dites leurs qu'ils nous plaisir lorsqu'ils
viendrons à Paris de venir nous voir, ils nous ont très bien reçus ma mère et moi l'année passée
nous serions heureux de leur rendre cette politesse. Dites leurs bien des choses de notre part ainsi qu'à M. Houlot.

ChaP-8 [AM] :
Bône le 9 7bre 1890
Cher Monsieur Marsal
Ainsi que vous le voyez nous
voilà à Bône auprès de ma fille
et de mon gendre qui ont l'âme
de nous emmener chez eux pour
tacher d'atténuer notre immense
douleur. Nous avons cédé à leurs
instances quoiqu'il nous en coute
beaucoup de nous séparer de notre
pauvre fils, mais comme il ne nous
était plus possible de rester à Paris
sans nous exposer à augmenter notre
Chagrin par de nouvelles maladies
de ma femme ou de ma fille nous

avons dû suivre les conseils du docteur
qui nous engageait à quitter Paris
les plus promptement possible et de
retourner dans le midi.
Ainsi donc nous ? en Afrique
Mais ce ne sera que provisoirement
car ce pays ne nous convient que bien
médiocrement, et si nous pouvions
révolver le bail avec notre fermier
nous enfermer à notre Campagne
mais je doute fort de pouvoir y
arriver, dans tous les cas nous ne
sommes que provisoirement ici
nous ne savons le temps que nous
y resterons, ni où nous nous fixerons.
Nous vous donnerons notre adresse
quand nous serons fixés pour que
vous puissiez nous envoyer le portrait
que vous avez si généreusement offert
à ma pauvre femme, une fois
qu'il sera achevé
Dans cette attente, je vous
prie cher, Monsieur Marsal,
d'être notre interprète auprès de
toute notre famille pour leur faire
agréer nos bien sincères sympathies
et agréez pour vous toute ma reconnaissance
pour l'attachement que vous nous
avez témoigné et surtout au cher
enfant qui n'est plus
Je vous serre affectueusement la
main
Guy Chauvain
Chez Mr Chauvain dit 'Calvin
[illis.]' à Bône (algérie)

ChaP-9 [AM] :
Le Caire ce 30 Juillet 1901
Cher Maitre
De longues et douloureuses
années, se sont écoulées, depuis,
que nous n'avons plus eu le
plaisir de reçevoir de vos nouvelles

ni le courage de vous écrire pour
vous en demander.
Vous ne devez pas ignorer
sans doute, les malheurs successifs
qui vinrent frapper notre
famille ! La mort, de ma
sœur ! celle de mon frère
survenue, la même année,
à 2 mois de différences !
Ces deux nouvelles pestes,
vinrent ajouter au chagrin
inconsolable que nous avait
occasionné le mort de notre
cher et tant aimé Artiste !
Je n'essaiyrai pas cher Maitre
de vous dépeindre le désespoir
de mes parents qui
voyaient leurs enfents adorés frappés
par un destin inexorable en
pleine jeunesse. Vous, qui êtes
un homme de cœur, vous pouvez
juger et mesurer toute l'étendue
de leur douleur ! .Ajoutez encore
à ce désespoir, l'obligation, pour
mon père, de travailler, pour
subvernir aux besoins de tous les
jours, et, cela à l'étranger sans
parents et sans amis (nous
n'étions au Caire que depuis
quelque mois) du reste le
malheur n'en compte pas !
Combien de fois, dans notre
détresse nous avons regretté notre
pays et les rares mais bons amis
que nous avions laissé ; et qui
par leurs bonnes paroles et leurs
marques de sympathie eussent
~~un peu~~ versé un peu de baume
sur les plaies de nos cœurs
ulcérés !
Malgré notre long silence
et notre éloignement nous
n'avons jamais cessé de penser
à vous et à votre famille,

a l'amitié que vous nous
avez toujours témoigné et au
gage précieux que vous nous
en avez donné en fixant sur
la toile de votre main
d'artiste et d'ami les traits si
chers de celui que nous pleurons
toujours et qui fut votre
fidèle et malheureux élève !
Dans notre exil, nous vivons,
au milieu, de tous nos souvenirs
qui sont devenus pour nous, de
précieuses reliques, le moindre
dessin, le moindre objet a pour
nous une valeur inestimable
n'est-ce pas hélas ! tout ce
qui nous reste du passé !
Depuis longtemps mes parents
désiraient que je vous écrive
mais ayant égaré votre adresse
nous ne savions plus où vous
envoyer la lettre. Il y a quelques
mois nous eûmes l'idée d'écrire
à Mr Bompard ancien et bon
ami de mes frères ; espérant que
lui pourrait nous donner votre
adresse et c'est en effet ce qui est
arrivé. Il nous a appri~~t~~ la mort
de votre pauvre mère et le chagrin
que vous en avez eu, nous en avons
étés très peinés, sachant, quel amour
vous aviez pour elle. Votre fils a
[inscription en interligne illisible]
parait-il choisi cette belle
mais ingrate carrière ; Dieu
fasse qu'il réussisse selon ses
désirs. Et tous vos autres enfants
comment vont-ils ? et Mme Marsal ?
Et nos amis communs Mr Larzit ?
Mr Baussan ?
Quand a nous pauvres épaves
échouées en Orient ; notre santé
est assez bonne le climat de
ce pays n'est pas mauvais.

En ce moment c'est la plus mauvaise saison, mais il n'y a pas une température exagérée la chaleur est très supportable. Par exemple en hiver nous avons un vrai printemps ; aussi les touristes arrivent-ils en nombre et parmi eux des artistes qui viennent admirer toutes les curiosités que renferme l'Egypte et qui ont surtout un grand intérêt au point de vue artistique. Bien des fois en admirant des efforts de soleils couchants aux coloris invraisemblables on regrette ne pas être artiste pour fixer sur la toile ce que les yeux ne peuvent assez admirer.
Le peuple lui-même ~~est affa~~ de curieuses études a faires au point de vue de leurs costumes et de leur type particulier vraiment c'est un pays qui doit être pour un peintre.
A ce sujet je me fais l'interprète de mes parents ; qui, me chargent de vous dire que si vous avez le désir de visiter l'Egypte nous serons trop heureux de vous donner l'hospitalité.
Nous sommes installés grandement et dans une maison des plus agréable.
Papa qui se porte bien est comptable à la Cmne des tramways du Caire depuis plusieurs années ; dans le pays les employés sont assez bien rétribués et le travail n'est pas aussi pénible qu'en France ; car les heures de bureau sont moindres. La grande difficulté du pays c'est le langage le peuple

ne parle que l'arabe de
sorte que quand on doit être
en rapports avec les domestiques
marchands etc. on est très malheur-
eux quand on ne parle pas
leur langue. Mes parents
ne peuvent pas encore le parler
c'est une langue très avide.
Moi je m'y suis habituée et
je parle assez facilement.
L'Egypte n'est plus aujourd'hui
un pays de sauvages presque
tous les indigènes de bonne fami-
lle parlent Français et Anglais
il y a des magasins de toute
sorte et où l'on trouve tout
ce que l'on veut et où l'on
parle toutes les langues.
Enfin l'Egypte n'est pas
un mauvais pays et si nous
n'avions pas eu tous les
malheurs qui nous ont accablés
nous n'aurions pas lieu de
nous repentir d'y être venus.
En terminant je me permets
de sous envoyer ma photographie
que j'ai fait faire par
fantaisie pour montrer aux
quelques amis de France
la coiffure des dames Turques
pour sortir dans la rue.
En terminant cette longue
coursive je me fais l'inter-
prète de mes parents pour
vous assurer de toute leur
amitié. Je vous prie cher
Maitre d'accepter de ma
part une respectueuse poignée
de main et nos meilleurs
souvenirs à toute votre
famille.
Votre toute dévouée
M. Chauvain
P.-c-t- Adresse Mr Eugène

Chauvain Daussargues 42
Bd du Zaher Maison Ouanis
Machnouc Caire.

CLAUZEL Barthélemy :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

CB-1 :
Cournon Terral lou 5 de novembre de l'an 1893
Mon cher Monsieur Marsal,
Mon cousin, M. Moulinier,
de Cournonterral, que je me
fais un véritable plaisir
de vous présenter en même
temps qu'un devoir.
désirerait avoir de
l'habilité de votre pinceau
le portrait de son fils
défunt.
J'aime à croire que vous
vous entendrez avec lui
et qu'il me soit aussi
satisfait que je ne l'ai
été moi-même.
Bien à vous et à votre famille
B. Bastide

CONSTANT Benjamin :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

CoB-1 :
Paris 1er avril 86
Mon cher Marsal,
[illis.] est reçu
je l'ai trouvé fort bien.
Donc, plus d'inquiétude
quand te reverra t'on
à Paris ? SI tu viens
le mois de mai, j'aurai
l'honneur de te [illis.]
au Salon un Empereur
[illis.] si près de ton

tout dévoué et affectueux Benj. Constant.

CoB-2 :
Paris le 14 mai 87
Mon cher Marsal,
Me voici bien en retard
pour te répondre mais
le temps passe si vite à
Paris ! Tu le sais, n'est-ce
pas ?Si je ne me trompes
dans ta dernière lettre tu
me demandais une nouvelle
place pour ton portrait.
Je ferai mon possible pour
te satisfaire mais n'y compte
pas trop car au remaniement
on ne remanie que fort peu
et puis, c'est le moment
de médailles, et je n'aurai
pas le temps de surveiller les
placiers. Enfin, j'essaierai
mon cher Marsal, et crois
moi quand [illis.] ton
tant dévoué
Benj. Constant

CoB-3 :
Paris 94
Mon cher Marsal
Ton petit tableau a été
reçu et m'a paru fort bien
Ceci est en [illis.] en te
serrant la main de tout
cœur !
Ton vieux camarade
Benj.Constant

CoB-4 :
Paris, ce 18 oct
98

Mon cher Ami,
Je n'irai pas à
Toulouse pour le

concours à l'escolo
moundino, mais
si Laurens y va, je
lui parlerai de toi très
chaleureusement.
Encore mes plus vifs
regrets pour avoir
manqué tes dernières
visites à Paris. Tu
me dédommageras
au prochain voyage.
Cordialement
Benj. constant

COUDERC Philomène :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

CoP-1 :
Perpi 2 nov 1886
Envoie des pomme rend un livre
Son mari a vu le café à un sou, il n'est pas bien exposé, dans un angle
(…) mon mari a vu le tebleau d'Edouard le
café d'un sou il n'est pas des mieux placé
il est dans un angle de la salle et a une
très grande heuteur il a dû sans doute envoyer
en retard car il n'a pas de numéros d'ordre
mais je l'ai signalé à monsieur Brieude
le frère de ces demoiselles dont je t'ai parlé
pendant mon séjour à Montpellier il
compte de nombreux amis dans le Barreau
et dans la magistrature c'est un homme
de poids garçon de cœur et de mérite et
qui plus est un compatriote . Le jury principal de
classement et d'exemen Monsieur Julia leon
avocat est un de ces amis et malgré qu'il
ne soit pas arrivé des premiers son tableau
ne passera pas inaperçu, c'est aussi ce monsieur
qui a fait mettre cet article sur le
journal l'eclair vous avez dû le lire si
toutefois vous ne l'aviez pas lu je pourrai
~~je pourrai~~ vous l'envoyer
adieu ma chère Catherine je t'embrasse
bien affectueusement ainsi que tes enfants
bonjour et amitié à Edouard pour Jean

et pour moi il me charge de tous ces compliments
pour toi et te prie de ne pas trop retarder
ta ~~visiste~~ visite
ta Cousine
Philomène Couderc

COURTINES Alexandre :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

CoA-1 :
Paris le 27 Avril 1877
Cher M. Marsal
Bonne nouvelle reçu
J'arrive à l'instant de chez
M. Chabord, qui m'a dit avoir été
vernir le tableau hier, car ce n'est qu'hier
qu'il a eu connaissance de sa réception ;
il m'a dit avoir reçu votre correspondance
seulement il n'a pas pu y répondre de suite
car il n'en savait rien lui-même quand à
changer le titre du tableau ~~et~~ la dépêche
est arrivée en retard car tout était [illis.]
à ce moment-là mais cela n'y fait rien
puisqu'il est reçu
M. Chabord doit vous écrire demain,
ou après-demain, mais je n'ai pas attendu
ce moment car j'ai pensé que plutôt vous
le sauriez mieux ça irait ; ainsi, mon cher
Marsal je n'ai plus qu'à vous féliciter
de votre réception ; j'ai été bien
occupé ces derniers temps à faire le concours
d'esquisses pour le prix de Rôme, [1er essai] vous
savez que j'ai échoué ; j'espère l'année prochaine
avoir plus de bonheur ; mais c'est très dur
pour moi, ici à Montpellier je ne savais
absolument rien sous ce rapport-là et pour
arriver à être reçu dans les 20, il a du
travail ; sous peu de jours je pense envoyer
des esquisses à la Ville, vous les verrez
et pourrez constater le progrès, seulement
je vous demanderai un service, c'est, de bien
vouloir me dire, car vous le savez à l'avance,
le jour de l'exposition des élèves
pour qui M. Michel ne m'écrira qu'au

dernier moment, et je ne sais pas même à
un mois près, l'époque de son ouverture ;
aussi, vous serai-je bien obligé si vous
m'écriviez là-dessus
Dans cette espérance recevez
cher Marsal le compliment de
votre ami
Adre Courtines

CROS Raymond :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

CR-1 :
Paris 26 Aout 67
Mon cher Marsal,
J'ai vu ces jours-ci M^r^
Pagézy qui reviens de
Montpellier. Il y a appris que
ton tableau avait été reçu
à l'Exposition et que tu avais
obtenu une place au concours
somme maitre de Dessin. Il aurait
désiré l'apprendre par toi-même
comme d'ailleurs tu le lui avait promis ;
[illis.] de te le dire.
Mr Pagézy te porte beaucoup
d'affection, oui je te conseille
de ne pas le négliger, et tu
ferais bien d'aller le voir le
plus tôt que tu le pourra ; le
plus tot sera pour le mieux. C'est
d'après la conversation que j'ai eue
avec Mr Pagézy que je [illis.]
Si tu voulais me voir, ~~avant~~
Tu me trouveras tous les jours
De 4 ½ à 5 ½ sauf le jeudi
Et le dimanche
Tout à toi
R. Cros

DEANDREIS Elysée :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

DE-1 :

[en-tête : SENAT Rue Michelet, 5]
Paris 4 Juin 1899
Mon cher confrère et ami,
Je suis fort contrarié d'avoir
à vous dire qu'il ne m'est pas
possible, encore cette année, d'inter
venir auprès de la Compagnie P.L.M
pour vous obtenir des billets à
prix réduits. La circonstance fait
de nouveau, que j'ai adressé
[illis.] nombre de demandes
pareilles et que nous nous ex-
poserions à une fort désobligeant
refus.
Si comme je le souhaite, il vous
est possible de [illis.] ce voyage
avec des billets [illis.] j'au-
rai grand plaisir à vous voir dès
votre arrivée à Paris.
Je n'ai pas besoin de vous
dire tout mon regret de ne pouvoir
vous être utile aujourd'hui. J'y
joins l'assurance de mes très
cordiaux sentiments
E. Déandréis

DE-ND-1 :
[en-tête : SENAT Rue Michelet, 5]
Mon cher confrère & ami,
Je m'empresse de vous
envoyer, dans ce plis, le bon de
[illis.] de demi-place que je
viens de recevoir, de la Cie P.L.M.,
pour vous & pour M^{le}Marsal.
J'espère avoir le plaisir de
Vous voir un de ces jours & demeurer
Votre très [illis.] E. Déandréis

DELACROIX Henri-Eugène :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

DHE-1 :
Dispose toi, cher Ami,

à me revoir Bientôt, avec
tous les honneurs dus à mon
rang, que Charles se
prépare aussi à (vider les lieux)
mon intention est de quitter
Cambrai Lundi prochain, c'est
ce qui fait que ma lettre
ne sera pas longue, puisque
je pourrai dans quelques jours
te raconter bien des choses,
et il y aura matière,
j'arrive de la
Belgique !!!!!.....
Je dé[illis.]
ma lettre de tot avant
mon départ, deux mots
seulement, pour me donner
quelques renseignements à propos
des travaux que nous devrons
faire ensemble à l'Exposition,
et pour les cartons de Vitrain ;
à quoi en les cours
de l'Ecole des Beaux Arts ?
M. Taine doit avoir recommencé
des conférences sur l'Esthétique,
MM. [illis.] et [illis.] aussi ?
Ecris moi le plus tôt
possible pour me rendre compte
de tous ces cours en avance
à Bientôt
ton ami
E. Delacroix
ne doit-il pas y avoir
bientôt un concours d'Esquisse ?
je t'envoie une de
mes cartes que tu auras
l'obligeance d'envoyer à
l'adresse suivante :
M. A^{dre} Descoins
chef de musique au 4 chasseur
à Clermont-Ferrand
Auvergne
Cambrai le 23 Janvier
67

répond par courrier s'il
te plait.

DHE-2 :
Mon cher Edouard
Mille remerciements pour ta dernière lettre,
mais les évenements ne sont pas aussi proches
que tu le crois, et nous avons encore
le temps d'aller passer quelques Beauchatoniques
soirées à [illis.], de Montrouge à Ménilmontant
et n'y que [illis.] pas un omnibus
Ménilmontant !..... C'est un champs d'[illis.]
ouvert à tes yeux.
Lex[illis.] et son frère doivent venir
à Paris je les attends de jour en jour, mon
parrain sa femme et une de leur nièce
viennent nous prendre tous les jours, ma
sœur est arrivée avec moi jeudi mais,
j'attends, demain ma mère et une
de mes cousines ; je voulais te faire
part d'un projet : j'occupe ta chambre
pour le moment. Ma mère et ma sœur
ont la mienne. es-tu disposé à faire le
concours des places ? La première semaine
à commencé Lundi. La seconde le 14.
tu étais [illis.] dans la première semaine
je t'ai fait mettre dans la seconde,
si tu es disposé à faire le concours
reviens, ne te gène en rien si tu
ne veux pas le faire, retarde ton
retour de quelques jours afin d'éviter
l'encombrement qui résulterait du campement
produit par l'Exposition universelle ; tu
ne trouveras peut-être ma proposition
un peu comment dirais je cela…. un
peu sans gène, mais entre nous doit-il
y avoir des [illis.] ? je suis franc
sois le de même, si tu avais l'intention
de faire le concours, reviens
nous serons tous un peu génés mais
toi aussi tu en aurais ta part,
du reste j'espère que si pareille
chose se présentait pour toi, tu agirais
avec la même franchise fraternelle

envers ton ami tout dévoué
Eug. Delacroix.
P.S. J'ai reçu hier une
lettre de M.Cimetière qui
nous invite à régler, pour samedi,
la somme que nous lui devons,
va-t-en voir s'ils viennent [illis.]
il peut attendre, je n'y suis pas
pour des lettres de cette nature.
Paris, le 8 Octobre 1867.
Ma sœur me charge de te présenter
ses amitiés

DHE-3 :
Mon Cher Colline
Des circonstances importantes et
tout-à-fait imprévues (relativement au
mariage de ma sœur) me forcent
à rester encore quelque temps à Cambrai
Aussi ta lettre m'a-t-elle contrarié.
Crois tu ma présence indispensable
à Paris ?
Je vais écrire à M. Cabanel
pour le prier de m'exempter du concours
de l'Atelier. M. Cabanel connait
bien ma façon de peindre et de dessiner,
une figure de plus ou de moins
ne peut l'Edifier sur mon compte.
Si tu le voyais à l'atelier,
parles lui en ; et dans le cas où il
ne m'aurait pas répondue, écris moi
de suite, sa façon de penser.
En tout cas, fais-moi inscrire
dans la seconde semaine, cela doit-être
possible ?
Puisque le concours se passe entre
Camarades, et que je suis absent
pour cause urgente. dans ta lettre
tu me diras toujours quel est le modèle.
La noce de ma cousine s'est
très bien passée, on a eu beaucoup de
plaisir, il n'y a rien eu de particulier
relativement à mes Amours, Puisque
tu sais que Louise n'y était pas.

Louise… Ce nom me rappelle un rude
écho dans ton cœur, dois-tu être heureux ?
maintenant que tu es débarrassé d'un
rival ! Le Père (grand rocambole) est-il
toujours aussi bon pour toi ? La
mère te comble t-elle de ses caresses ?
et la fille de ses œillades ?
tu as l'air de te plaindre.
Mr Marsal de Margadal de Rocambole de [illis.].
vous êtes comme un vrai pacha,
ma vieille almée (la momie) pour vous
servir, une vaine Bachi-Bourgouck, Pour
vous pprendre l'Escrime, une ancienne
sultane (la [illis.]) pour vous faire
souvenir du temps passé, et enfin
une re-almée, jeune celle là
(Mlle Louise de Margarel Pour vous aimer
n'est pas riche mais…)
tout cela est vraiment digne d'un
jeune Enarque.
tu ne me parles pas de La
Famille Bulio ; quand tu iras,
présente leur bien mes respects
à tous, le froid glace mes doigts
et m'empêche de te dire autre chose que
ton ami tout dévoué
Eugène D.
ma famille te présente
ses amitiés. ~~pour faire la [illis.]~~

Cambrai 5 S^re 67

DHE-4 :
[illis.] le 1er Octobre 1868
Mon Cher Edouard
Ris tant que tu voudras, pour
moi je ne m'en sens pas le courage.
je suis rentré il y a quelques jours seulement
de Solesmes (mon pays natal) et on m'a
remis ta lettre. C'est donc vrai ?
nous devons nous réjouir ? … Pourtant
je ne puis me faire à cette idée-là, il
me semble que tu auras changé d'idée
d'ici quelque temps, il me semble que

te retrouvant avec moi dans nos petites
chambres, ou bien dans ce Belleville dont
le nom résonne comme une douce musique
à ton oreille, tu comprendras que
le mariage (puisque mariage sous roche il y a)
n'empêche pas d'habiter Paris.
suis tu attentivement les Evènements
d'Espagne ? La reine vient d'abdiquer…
en faveur de son fils ; je me [illis.] à elle
du moment que l'amour vient se
mettre de la partie c'est comme la
volonté matinale ou la foudre, c'est
irrésistible, mais de que d'[passage biffé]
abdiquer en faveur de sa famille et conserver
par la même un certain avantage.

Je voudrais que tu habites encore
Paris quoique marié. Je ne
puis désapprouver ton idée d'union, comme
tu le dis très bien, avant, ou pendant
l'artiste, il y a l'homme, l'homme
avec toutes ses faiblesses, ses misères, ses
besoins, ses aspirations, il y a l'homme
créé par Dieu, c'est-à-dire incomplet
sans compagne. Aussi je ne suis pas de
ceux qui disent : « Un artiste ne dois
pas se marier ». Pourquoi resterait-il
étranger à la loi de la nature ?
pourquoi n'aurait-il pas une compagne
avec laquelle le chemin de la vie lui sera
plus facile, plus doux, toujours une
main douce et charmante, un *pont pur*
le devanceront en l'encourageant
et des enfants blonds, l'accompagneront
si j'avais su mon cher Edouard
que le malin enfant t'aurait décoché
ses flèches j'eusse été moins étonné. Tu
as beau t'en dé~~f~~fendre, tu as beau me
dire : ne vas pas attribuer à cela le changement
subit de mes rêves d'avenir, non, j'en ai dit la <u>raison</u>
tu m'as dit que la ville ne
t'accordait pas de subventions, mais tu
ne m'as pas répondue à la [illis.]
ou je te parlais de la place de

professeur que tu es certain d'obtenir
peut-être professeur d'adulte (avec les
recommandations de Cabanel et de M. Pagézy). Les
classes d'adultes qui ont lieu le soir

sont tout à fait avantageuses pour un
artiste outre qu'elles rapportent beaucoup
(1800) elles ne prennent pas un temps
trop précieux. Veux-tu encore me
permettre un conseil, veux tu me promettre
d'y faire un peu attention, de soulever,
pendant un instant seulement, le
manteau* de l'amour et de réfléchir
sérieusement ? As-tu déjà cherché d'une
manière sérieuse à gagner de l'argent
à Paris ? T'es-tu déjà posé cette
question : il faut absolument que
je puisse nourrir ma femme ? Tu
ne pouvais le faire, la ville t'envoyais
une rente qui t'empêchait d'y penser.
Maintenant ce serait différent, tu
chercherais et tu trouverais, Paris
a plus de ressources que Montpellier et
tu serais conservé, même marié, à la
Pléiade dont je fais allusion, et à ce
sujet, une bonne fois pour toutes, tu
es beaucoup trop modeste. Le format
de ma lettre ne me permet pas de
développer toutes mes idées là-dessus à ton
égard, (nous en reparlerons) mais quoique
tu en dises, quoique tu fasses pour t'étourdir
je te dis maintenant peut-être
pendant quelque nuit, ton génie
naissant viendra t'il te tourmenter

te presser la tête dans ses mains
de feu, tu voudras, mais en vain
échapper à son étreinte tu te précipiteras
dans les bras de ton épouse, l'anéantissement
sublime ira te troubler jusque-là,
ta jeune épouse ne verra pas le
spectre toi tu le sentiras ou bien tu
lui diras vois-tu cette étoile –non–
oh ! bien moi je la vois et ta conscience

te reprochera d'avoir sacrifié, oublié
les grandes pensées, les œuvres véritables
et fortes enfin ; car pour moi Paris est
un foyer d'intelligences, on peut ne pas
s'y plaire mais on ne saurait s'en abstenir
je vais me résumer et après t'avoir
montré le coté dangereux de la situation
te proposer, te conseiller le vrai moyen de
te tourner et le braver.
tout d'abord je te l'ai dit je me
sens impuissant à braver ton amour, puisque
je t'approuve, seulement tu es encore jeune
quelques mois ne changeraient rien à
ta position, avec l'argent que tu as
pu gagner pendant tes vacances tu
pourrais vivre un peu et chercher,
comme je te le dirais tout à l'heure,
une préoccupation que certainement tu trouverais,
alors ayant du certain, tu irais épouser
ton amie qui doit être charmante j'en suis sûr,
vous reviendriez ensemble, eh ! bien ne souris tu
pas à l'idée de voir votre petit ménage
parisien, vos visites à Belleville et
moi souvent avec vous. Cela ne fait-il pas
penser à Victor Hugo habitant la rue de Notre Dame
des Champs après son mariage et recevant ses amis ?

DHE-5 :
Lundi, Paris le 27 8bre 1868
……. Jour néfaste, tu manqueras
dans toute ma vie, mon ami, c'est-à-dire
un second moi-même m'a quitté ; le
ciel était gris et sombre comme mon
âme, la pluie tombait comme les
gouttes de mes larmes, les rues me
semblaient tristes et les habitants ennuyeux ;
je me consolai un peu avec Paulin qui
me quitte bientôt, alors je m'acheminai
vers nos quartiers en traînant mes pieds dans
la boue, et en recevant l'eau du ciel sur
mon front brûlant. J'allai voir nos
bons amis les Gonsain, qui cherchèrent à
me consoler, puis je rentrai…. mais quel

vide chez nous ; sa petite chambre tout
en désordre, lui qui la rangeait toujours si bien.
La mienne silencieuse et comme étonnée
de ne pas entendre les éclats de rire accoutumés,
je pris mon violon, mais je n'eus pas le
courage d'en jouer….. j'allai d'une chambre
à l'autre,
comme si j'avais perdu quelque chose ; le
bruit de mes pas raisonnait lugubrement
entre les murs vides, je prononçai tout haut
entre les murs, l'Echo moqueur me le renvoya….
enfin fatigué, attristé, découragé, désespéré je
me couchai en pensant à lui……..
Ces quelques lignes Mon Cher Edouard
sont écrites sur la première page du
petit carnet que nous avons acheté ensemble
à l'Odéon, chaque fois que je l'ouvre
je pense à toi, mais il s'agit bien
de cela, tu t'attends peut-être à de nouvelles
plaintes du sort, tout a changé.
Tu diras que je t'ennuie, que je
ne puis te laisser un moment tranquille,
c'est possible, mais mon amitié me
fait un devoir de te relancer toujours et
quand même. Un avenir superbe t'est
ouvert à Paris si tu le veux. Le veux-tu ?
Quand je dis superbe c'est relativement
mais c'est certain et cela vaut toujours
mieux que de comparer des boites d'allumettes.
Il y a quelques jours je reçu
pour toi une lettre t'intimant de passer
à l'Hotel de Ville. Usant
de la liberté que tu me donnas. je l'ouvris
et je vis une convocation pour samedi
vers onze heures, j'y allai et un
Employé me chargea de te proposer
La Position suivante : aller deux fois
par semaine à Sceaux pour y professer
deux écoles chaque fois et 1000^{F}
d'appointements cela ferait à peu prés
<u>dix heures de dérangement par semaine</u>.
<u>de plus</u> : cela n'empêcherait pas a-t-il ajouté
qu'à la première Ecole Libre à Paris
tu pourrais l'obtenir encore. Ainsi

tu n'as rien à demander, on t'offre
un commencement 1000F Par a, ce qui
fait juste ta pension puisque tu prenais
deux mois de vacances et qui les vacances
existerons encore. tu vas m'objecter
que ta mère a besoin d'argent, mais
on trouvera tu un commencement comme
celulà, sais-tu que c'est une rente,
1000F par an c'est la rente de 20.000F
C'est une autre chose que la pension
C'est très sérieux, fais bien attention.
et ce n'est pas tout je répète que aussitôt
des places vacantes tu pourras encore en
occuper à Paris.
Sais-tu que c'est beau, au lieu
d'être tenu toute ta journée à faire
des couyonnades de lithographie ou des portraits,
d'Etre libre de faire de l'art comme on veut
après avoir Consacré dix heures seulement de
Travail pour gagner sa…. rente.
Cela ne t'empêcherait pas de te marier
l'an prochain, tu viendrais habiter Paris
avec ta femme et vous retourneriez
passer tous les ans deux mois à Montpellier.
Réfléchis-bien avant de prendre une
détermination. Lis ma lettre à ta Mère
si tu le veux avec son expérience elle
comprendra que j'ai raison de te dire
ne laisse pas échapper une occasion
belle d'acquérir une position, plus jamais
entends-tu bien, plus jamais tu ne retrouveras cela
avec toi il faut penser à tout,
n'importe à qui je n'ajouterai plus rien
parce que je suis certain qu'on accepterait,
mais avec un amoureux, c'est une autre
affaire : écoute moi bien : si par impossible
tu étais assez ….comment dire.. couyonnn pour
refuser, tu aurais l'obligeance de mettre
dans ta lettre les motifs qui te font refuser
et ton désir de me voir te succéder à
cette place là, je donnerais alors la lettre
à l'employé, qui verrait de quoi il s'agit
tout de suite, et je tacherais par Robert Fleury
d'arriver à mon but ; mais c'est par impossible

que je te dis cela.
[en marge]
Réponds moi par courrier je l'ai promis à l'Hotel de Ville
quelques lignes comme celles-ci suffiront : j'accepte la place de Sceaux (sans calembourg)
je te serre la main ton ami E. Delacroix
DHE-6 :
Lundi 30 St André 1868
Mon Cher Edouard
Si je voulais accorder ma Lyre
sur mes pensées, ce serait des accents tristes
qui iraient te relancer dans ton petit atelier,
en effet, aujourd'hui je ne sais pourquoi
en rentrant, La lune, une grosse lune
bien pleine et bleuissante, dessinait sur mon
parquet des losanges et des carrés bizarres,
j'avais laissé ma fenêtre ouverte, à mon
entrée tout le fond des jardins m'apparut
splendidement baigné dans le bleu de la lumière
mystérieuse ; j'entrai dans ta chambre,
Phoébé dessinait sur ton parquet
l'ombre fantastique des arabesques en fer de
la croisée, tout cela était si connu et
si aimé, si anciens et si nouveau, si
triste et si charmant, que je ne trouvai
qu'une seule chose à faire… pleurer avec
Edgard, et me mettre à t'écrire.
tout d'abord une bonne nouvelle
pour moi, je suis enfin débarrassé des concours
de places, je viens d'obtenir une médaille
au concours d'Esquisses.
on avait fermé (chose rare) un sujet
superbe : St Jean écrivant L'apocalypse
il y a eu deux médailles, Charles en
a obtenu une 2ème, et moi la 3ème. Le
soir nous réunissait dans son atelier, avec
les amies de la rue des Missions et son frère,
le hazard avait voulu que cette réunion
fut pré[illis.], mais sans presser le
moins du monde aux médailles, Charles ne
savait rien, moi je le savais depuis l'après-midi
en commençant à boire je portai un toast
à nos succès et je bus à la 2ème Médaille et
à la mienne ; te dire sa stupéfaction serait
chose impossible, il voulait aller voir à l'Ecole

il était plus de 9h Enfin, je te laisse à penser si
la gaité a présidé à notre fête, on n'a
qu'un regret ; ton absence !
j'ai tant de choses à te dire que je
ne sais par ou commencer ; d'abord et avant
tout, laisse moi te parler d'elle, d'Elle qui
s'empare tous le jours de plus en plus de
tout mon être, d'Elle à qui je m'accroche
comme à une branche de saule suspendus
au dessus de la rive, tu sais bien, écoute..
tout bas… un nom, un écho.. Bath….e
ils sont charmants pour moi, ils m'ont
invité pour tous les Dimanches à diner
et à passer la soirée avec eux..
je n'y serai que dans de certaines
limites, mais presque toutes mes soirées du
Dimanche et du Jeudi se passent là
dernièrement nous sommes allés au Ch[illis.]
Lyrique, nous avons renouvelé ces quelques
soirées ou nous avons eu tant de plaisir ensemble
Mlles Antoinette et Eugénie nous accompagnaient
on jouait le Val d'Andorre, que te
dirai-je la musique, sa vue, sa conversation
l'Eclat des Lumières, des couleurs et dans l'ombre
chaude, tout près de moi, ses yeux noirs veloutés
tout m'enflammait…. oh ! dis-moi de
ne plus tourner mes regards si haut, dis moi
d'oublier, dis moi que c'est mal d'aimer
quand des obstacles insurmontables nous séparent
de l'adorée, dis moi que je suis un homme
de principe et d'honneur ; mon cher Ami j'ai
besoins de m'étourdir avec ces mots là, et
toutes ces idées, pour taches d'oublier, pourtant
tu connais ma nature, jamais entends-tu bien,
jamais un mot ni même un regard ne
lui fera soupçonner ce que je cache si
bien dans mon cœur, et toit seul, seras
le confident de cet amour étrange et
malheureux.
Nous devons aller prochainement dans
un bal dont tu as entendu parler
encore une nuit de bonheur en perspective.
le bal commence à minuit.
il faut bien m'arracher de sa pensée pour

mettre de la variété dans ma lettre, je veux
te parler du voyage de notre ami Beauchâton
trois fois malheureux. Ils sont arrivés à Paris
quelques jours après ton départ et l'ont vivement
regretté. ils sont en train de croquer le [illis.]
tout comme en Algérie, ils s'imaginent en
être quitte quant à leur maison, pour 10,000
et quand je demandais à Beauchâton combien
il donnerait à son architecte, il me répondit
à peu près 500^{f}, on a fait une chambre
à notre intention, près de l'atelier et on nous
attends à Chalons, L'an prochain, qu'en dis-tu ?
Le voyage ne sera pas bien couteux c'est une idée !
tous les ans nous pourrions nous voir chez Beauchâton
cela ferait deux fois.
Je m'interromps pour lire ta lettre et
je vais tacher de répondre à toutes tes questions,
quant à Robert Fleury, j'y vais presque
toutes les semaines, c'est te dire que ses conseils
me plaisent, et puis il m'a dit une chose
dernièrement qui m'a frappé : te
souviens-tu combien nous nous sommes entretenus
de fois d'une nouvelle Ecole qui doit
surgir des débris de celle qui existe maintenant ?
Mr Robert Fleury y croit fermement,
et une des choses qui m'avait fait le plus
de plaisir c'es qu'il m'a prédit une place
distinguée parmi les chefs du mouvement :
C'était en voyant mon esquisse de Satan
reprochant aux anges leur lâcheté ; il me
dit « je voudrais voir cela grandeur nature,
Ainsi que la plupart de vos œuvres, vous
appartenez à une nouvelle école qui naît et
dont le chef pourrait bien être Bau[illis.],
mon fils Tony et quelques autres que je vous
ferai connaître manquant déjà, votre place
est vacante on vous attends, vous serez les
frères de l'Ecole de 1890, mais vous aurez plus
de passé que nous » j'étais pétrifié je ne
savais que dire je lui répondis que depuis longtemps
je pensais aussi qu'il y aurait une nouvelle
Ecole, mais que nous serions probablement
moins puissants que nos [illis.] de 1890,
il me rassure et me dit que moi surtout

je ne [illis.] et que
du reste quand nous possèderions la séance comme
eux, nous serions puissants tout naturellement
il fut sévère pour nous professeurs et
ceux qui nous ont devancés, qu'il appelle
L'Ecole transitoire, il dit que ce n'était qu'un
passage de la peinture, il effleura de sa parole
brève saccadée nerveuse, [illis.]
fils, Yvon, etc, et tous les autres dont je
ne me souviens plus, il fit pourtant une
exception pour Flandrin et Cabanel.
C'était beau de voir ce vieillard à cheveux
blancs, se redressant comme à l'approche
de la bataille, jettant un regard mélancolique
vers le passé, évoquant Géricault, Gros et
Delacroix, ses maitres et ses amis, et portant
en leur nom les derniers reste d'une vie
d'artiste, splendide et dernier rayon de soleil
couchant de cette belle pléïade, un pied
dans la touche et tendant encore les bras
vers les jeunes qui montent, vers les aurores
qui se lèvent vers les aubes encore enveloppées
des voiles très bleus du matin, Plaise à Dieu
que ces voiles bleus ne se condensent pas et ne
forment pas de brouillard d'un jour nébuleux et
triste, plutôt que celui d'un jour étincelant
et rayonnant.
M. Robert Fleury m'a dit qu'une nouvelle
Ecole avait besoin de s'affirmer, de se voir
d'Echanger ses idées, il se chargera de
nous faire rencontrer peut être chez lui.
Tu le vois cher Edouard, l'avenir se
déploie tout en pourpre à mes yeux, mais
Hélas ! j'en vois l'horizon si éloigné, c'est qu'il
y a une chose à laquelle l'illustre peintre
n'a pas pensé, de même que le singe qui faisait
voir la lanterne magique, il n'avait oublié qu'un
point c'était d'Eclairer sa lanterne, pour moi
il a oublié un point noir dans mon horizon,
c'est l'argent qui me manque, qui me
manquera toujours, c'est la hideuse misère
qui me tendra toujours ses grands bras maigres
qui voudra souiller mes lèvres du contact
de ses lèvres bleuies et flétries par la faim, et

et qui me tiendra cloué sur le sol
humide et froid de ma médiocrité, tandis que
nos yeux levés vers le ciel y découvriront par
le toit effondré les cieux et leurs mystères
heureusement, sur le rebord du toit, j'aperçois
le pan d'une tunique verte, une tête charmante
(tu vois laquelle) se penche me sourit, me tend
la main, c'est l'Espérance !
revenons un peu au pontif, j'ai enfin
été payé de mes copies chez le comte de
Chanveau, mais après un mal de diable,
figure toi La princesse de trouve… derrière
moi et m'indiquant chaque chose à faire,
L'œil trop noir, la bouche trop rouge, le nez trop
petit etc etc ; il me pressait des envies de lui
crever la toile sur la tête, sais tu quelle ficelle
j'employais pour le contenter ? j'avais un peu de
pommade à retouches au bout d'une brosse et à chaque
trait de visage qu'elle signalait je passais un
léger glacis, l'ombre partait et… elle croyait que
c'était arrivé ! sais-tu quand j'ai été payé
il y a trois jours ; il y avait continuellement à retoucher
enfin j'en suis quitte c'est très heureux.
Quant à la somme que tu me dois, je t'en
fais quitte maintenant que je suis payé et
pour la part des travaux que tu as exécutés
cela ne fera pas de mal dans tes épinards
qu'en dis-tu. à propos des Grenades, je ne
sais ce que tu entends par l'argent que nous
remettra Charles est-ce le prix des grenades
ou le prix du port qui est de 2^{f}80 j'avais
cru que tu lui en faisais cadeau en tout cas tu
ne dis pas de prix dans ta lettre.
Aucune de tes recommandations n'est exécutée.
Mr Cimetière Mr Perrier, tes livres etc ; tant que
j'ai travaillé à [illis.], il m'a été impossible de
m'occuper de cela, pour maintenant je t'enverrai
moi-même tes livres esquisses etc. tout de Cambrai dans un mois.
Je n'avais plus de place, je te dirai combien Cabanel a été contrarié de ton départ et encore je ne lui
ai pas parlé des Ecoles de Sceaux. à ce propos, il m'est impossible de te remplacer sans avoir fait le concours
du reste pour être professeur de l'Ecole de Sceaux autant aller à Charenton.
ton ami tout dévoué Eugène

DHE-7 :
14 7 1869
Je sors à l'instant de l'Hotel
de Ville pour avoir ton Diplôme,
on me dit qu'il faut un mot de
ta main pour pouvoir le retirer.
comme je peux partir d'ici quelques
jours à Cambrai, tu m'obligerais
infiniment en me répondant par
courrier (je compte partir à la fin de cette semaine)
il faut un petit bout de papier ainsi
concu : j'autorise Mr Delacroix à
retirer pour moi le Diplôme etc.
Signé Marsal
Jeudi dernier la pauvre Mignonne était
encore malade. ses grands yeux noirs et
expressifs ressortaient sur ses joues pâles,
elle me faisait de la peine j'espère
que jeudi prochain je la retrouverai
gaie, souriante et que les roses
refleuriront sur ses jours.
as-tu jamais pris un architecte pour
faire un tableau ? quelle scie mon
Dieu ! quelle scie, ce sont des carotteurs
j'ai pris mettéyer pour faire quelques
lignes
Voila un mois qu'il me traine.
Voici les paroles que tu demande :
au rayon de nos yeux
Mon âme rêveuse et naïve
allait s'envolant vers les eux
soudain sa pauvre aile captive }
palpite au rayon de tes yeux } Bis

Je suis ton Esclave ô ma reine,
te dit son chant mélodieux
je veux toujours porter la chaine}
que dore un rayon de tes yeux} Bis

Ainsi soupirait ma tendresse
aux jours hélas ! circoncis
ou tu comblais d'ivresse
tous mes sens éblouis

cruelle en vain ta perfidie
a pu briser les plus doux nœuds (oh !oh !)
je palpite (hé !hé !) encore et j'oublie
quand brille un rayon de tes yeux (ô Catherine)
Je n'ai pas le temps de t'écrire
davantage on m'attends réponds moi
bientôt hemig……..
je te serre les deux mains
avec effusion (de thé)
ton Ami Eugène Delacroix.

[en marge]
Mlle Louise de M. te fait ses compliments.

DHE-8 :
Lundi 21 9· 69
Mon Cher Edouard III
(roi d'angleterre de [illis.])
Avant tout, n'oublie pas d'envoyer
A moins une lettre de faire part de ton
mariage à M^r^ et Mme Bulio, il y comptent,
Si je te préviens c'est parceque je sais que
les artistes sont sujets à des distractions,
je t'engage même à faire autre chose
dont tu connais l'honneur et le profit,
ce serait de les inviter à ta noce, ils
n'iront pas mais cela leur ferait
plaisir, et puis pourquoi adresser toutes
tes lettres à Paulin. Mme Bulio
s'en plaignait hier encore celle disait
qu'elle aurait bien déjà répondu mais
tu ne leur adresse jamais tes lettres.
puisque je parle d'hier, tu vas voir
comme nous nous sommes bien amusés,
M^r^ et Mme Bulio m'avaient invité à
aller diner chez eux hier Dimanche,
depuis longtemps, ils désiraient voir mon
Atelier, je profitai de la circonstance pour
les inviter à déjeuner chez moi. ils y
consentirent à la condition d'apporter des
provision, tout fut comme décidé,
et vers midi coup de sonnette de
Paulin m'annonçant leur arrivée.
j'eus bientôt mis la table. notre menu

se composait d'un Pâté, qu'ils avaient apporté,
d'une tarte que j'avais donné et de
vins généreux dont ma cave (comme tu le sais)
est amplement fournie. Notre petit
déjeuner ressemblait à ceux de la vie de
Bohème ou de l'opéra Comique. Les bouteilles
avaient des airs de veillottes avec leurs voiles
des toiles d'araignées ; au dehors la pluie
battait contre nos vitres… nous étions là bien..
après le repos profitant d'une éclaircie
Le Bon Dieu – tendit un petit coin de
voile bleu au dessus de nos têtes et
nous nous acheminons vers mon Atelier.
nous passons là une partie de l'après midi,
puis nous nous remîmes en marche pour le
chemin de fer de Montrouge qui devait nous
reconduire a Ménilmontant.

Octobre

je termine ma lettre à Cambrai, as-tu reçu
ton diplôme, pressé on ne peut plus au moment
de mon départ j'ai écrit à Charles en lui remettant
tes titres et en le priant de t'envoyer le tout, l'a-t-il fait ?
et ton mariage, vas-tu enfin m'écrire pour
m'en donner le jour et m'annoncer tes
intentions, tes résolutions, tu sais que je
compte sur une lettre de toi, le lendemain
de la noce, me racontant tes surprises et
<u>vos impressions</u> au moment de la fameuse perte.
te souviens-tu de ce vieux mot classique : quand il
fait chaud, les [illis.], l'age, tout correspond et s'entend
pour vous empêcher de dormir. tu pardonneras mon
indiscrétion mais il me semblera être caché derrière
le rideau de votre lit, regarde bien sous ton lit avant
de te coucher si tu n'apperçois pas une moqueuse
tête, au sourire <u>Méfie toi philis</u>. attention à
Jean baptiste : ne pas imiter le forgeron qui se sert
de la lime, ni le gomoréen qui se servirait de
l'épée du fameux capitaine Eraste. et puis sois
calme avec tendresse, passionné avec retenue.
Ai-je besoin de te recommander tout cela ?
J'ai eu bien des ennuis depuis mon
retour à Cambrai sais-tu que je demandais
une bourse à la ville ? on m'oppose deux concurrents
qui ont obtenu des succès le premier à Valenciennes

le second à l'école de Médecine (Ecole préparatoire de Dessin)
La bêtise de mes concitoyens va jusqu'à dire
qu'il me préfère l'un de ces jeunes gens qui
a remporté des médailles à valenciennes. j'ai eu
beau me démener en leur rappelant que ces
mêmes succès je les avais obtenus il y
a cinq ans à l'Ecole de Cambrai, et
que depuis j'avis eu bien d'autres succès à Paris
entres autre une médaille d'Esquisse
c'est comme si je chantais. il avouait
ne pas se connaître en art, et nous sommes
obligés d'être sous leur domination pourquoi
me plaindre d'injustices, tu sais ce que c'est
aussi bien que moi pour résumer la
situation, je n'ai pas d'espoir du tout de réussir.
je suis ici dans mon atelier de Cambrai
entouré de toutes mes compositions que j'avais
rapportés pour leur faire voir, le silence
règne autour de moi de leucades mes Dozes,
mes fantômes, mes bacchantes, mes Dantes et
mes Vigile, mes démons, mes truands
mes soldats de Faust mes divinités
semblent irrités, leurs figures calmes
ou grinçants ont des airs de vouloir
protester, leurs longs bras (trop longs) se dressent
dans l'ombre avec des gestes de réprobation
sur la ville de Cambrai, j'ai un grand
Macbeth qui semble non pas seulement
terrifié par l'ombre de Banquo mais par
l'ignorance artistique de mes concitoyens au
dix-neuvième siècle. Dante me tend les
bras en me disant : « j'ai vu cela » mais
j'entrevois là bas Satanas excitant les anges
de la révolte, plusieurs saisissent leur glaive et
prononçant les fameuses paroles magiques
Ataahkah !.... atahentehiek !.. orémuscadin dont j'espère
le résultat des cochons dirait qu'il fait beau et bon
d'être ton ami Dévoué
Eug Delacroix.

DHE-9 :
Cambrai 20 Février 1872
Style thélégraphique
Homme arrivé à homme arrivé.

Félicitations bien sicères, toi paresseux, moi
aussi non seulement parresseux, mais homme arrivé.
J'ai grande commande 14 tableaux à 1000fr
le tableau, 14 000 balles, rondo, francs avec ça
faire grand art !
C'est ainsi mon Cher
Edouard, que des hommes arrivés, comme nous,
devraient s'écrire, mais nous sommes encore
du bon vieux temps et nous nous permettons
encore des phrases.- Je n'ai pas besoin
de te dire combien j'ai été heureux d'apprendre
ta réussite là bas. non seulement c'est très
flatteur pour ton amour propre d'artiste,
mais c'est aussi une position assurée.
dis bien à ta Mère et à ta femme que
je prends part à leur joie.
à ta bonne nouvelle je réponds
par une aussi excellente pour moi,
comme je te le dis ma dépêche
ciotée plus haut, j'ai a exécuter 14
tableaux hauteur 3m long. 2m
inutile de te dire que c'est un
chemin de croix, la première station,
de ma composition est terminée,
Les paysages sont plus grands que nature.
Voila encore un retard, pour mon
Foscari, que je ne pourai exposer que
l'année prochaine, avec un autre :
mon St Sébastien grandeur nature
Ah ! ça, sais-tu que j'ai des
reproches très sérieux à te faire ? sais-tu
que tu as été de longs mois sans m'écrire
et il n'y a pas que moi à m'en plaindre,
je suis allé au mois de décembre passer
15 jours à Paris, La famille Bulio
ne peut comprendre ton silence.
parlons d'eux, veu-tu ? car je sais
que malgré ta paresse tu as conservé
pour eux la plus vive amitié et la
plus grande estime : - je suis allé
les voir dans leur petite maison,
qu'ils sont la bien ! en passant
dans le jardin à eux entouré de murs
(à eux frais) etc ; j'étais accompagné

de notre amie la Lune, et il me
semblait avoir toujours connu
cette petite maison Margueritique.
tout autour, il y a de grands jardins,
qui donnent des horizons indécis, et
du reste, je vais te citer quelques
lignes que j'écrivais le soir de cette visite,
rentrée chez moi : jeudi 28 F^{er} 41
« j'ai retrouvé là bas toutes nos joies,
tous nos bonheurs d'autre fois, j'ai retrouvé
aussi ma jeunesse d'il y a bien longtemps.
Cette petite maison qu'Elle
habite maintenant, je l'ai rêvée souvent ;
des murs gris, bleuâtres. et sombre, une
petite maison blanche éclairée par la lune
et elle au millieu de tout cela, si belle,
que ses yeux humide et brillants ressemblaient
aux étoiles du ciel !- Elle parlait,
sa voix si douce était comme un
chant du soir, mélodieux et tendre,
elle parlait du passé, et la mélancolie
lui prêtait un charme plus étrange,
j'écoutais en moi les pensées poétiques
qui m'arrivaient en foule, mais je
ne sais pourquoi, elles étaient toutes,
comme voilées de mauve, la couleur
de la mélancolie. ».
Nous parlâmes beaucoup de toi,
Paulin semblait attristé de ton
long silence, M. Bulio n'avait
~~pas~~ encore rien commence pour le salon,
la maman était couchée, j'ai
regretté vivement ne pas l'avoir vue.
Tous les amis travaillent pour
le Salon. sais-tu que Constant est
marié ?- il est en Espagne, probablement
plongé dans quelque lune de miel bien
profonde, on n'a pas de ses nouvelles,
c'est peut-être le sommeil du Lion ?
Ponson, lui-même l'austère Ponson
vit une petite Idyle. Connaissais-tu
Garnier qui est devenu un de nos amis ?
je te le présente, c'est un charmant
garçon, qui arrivera il a fait le

(droit du seigneur oh !oh !...)
Tu sais que je n'avais pas
reçu de lettre de toi depuis celle de
la bête du Gévaudan, il y a donc par conséquent
pas loin de six mois, tu n'es pas honteux ?
ne m'oublie plus si facilement
et crois à l'amitié sincère de ton
Ami tout dévoué. Eug. delacroix.

[en marge]
mes respects à ta mère et à ta femme, une
baiser à ton petit Fernand fils de Titon et de l'aurore.
A mon dernier voyage à Paris j'ai vivement regretté de
ne pas voir Mme et Mr Leval et leur petite fille.

DHE-10 :
Paris 19 Mars 73
Mon Cher Edouard
Croirais-tu qu'il m'a
été, jusqu'à présent impossible
de répondre à ta lettre de
l'autre jour ?- Mille
occupations et d'abord l'attente
de mes professeurs Cabanel
et Robert Fleury, dont l'un,
Cabanel est enfin venu dernièrement
je me hate de te dire, que
notre professeur a trouvé de bonnes
choses dans mon tableau. il m'a
signalé certaines corrections à faire
j'y travaille encore en ce moment,
je me hâte aussi de te dire que
tu peux envoyer ton tableau
cher Garnier Rue Carnot 6 Bis
je me chargerai de le réceptionner.
Seulement je dois te prévenir
d'une chose- C'est qu'on sera
extrêmement difficile cette année,
il parrait qu'on ne recevra
que la moitié des œuvres des
autres années. à cause de je ne
sais quel aménagement intérieur
du Palais des Champs Elysées.
Nouvelle Epatante- Garnier

vient de vendre son tableau 15 000F
que penses-tu de la peinture ?-
même au point de vue [illis.].
Je vais te charger d'une
commission, qu'il me serait extrêmement
agréable que tu fasses.- j'ai reçu
il y a quelques jours, une lettre
de Montpellier, de M. le directeur
de l'exposition, on me fait plusieurs
observations- entre autres- que mon
tableau a été envoyé par grande
vitesse tandis qu'ils n'avaient droit
qu'à la petite vitesse, ensuite : que dans
la lettre d'expédition je signale deux caisses
l'une de 6, l'autre de 15–
il y a dans tout cela des erreurs
de ma part que je te prie d'excuser
auprès de M. le directeur, pour
la première affaire, j'étais parti à Paris
j'avais chargé ma famille de s'en
occuper. on n'a pas compris mes
recommandations, et les tableaux sont
partis par gde vitesse.
Pour la seconde- j'ai mal
compris les conventions contenues dans
l'imprimé qu'on m'a envoyé. j'avais
cru comprendre qu'il fallait donner
le poids approximatif de chaque tableau
tandis que c'était des ~~la~~ caisse qu'il
s'agissait- or nous n'avions qu'une
caisse pour nous deux Emile.
je te prie d'expliquer cela au
directeur et de lui dire de ma
part que je regrette tous ces malentendus
s'il y avait des frais, nous tu
aurais l'obligeance de nous le faire
savoir- nous lui en ferions porter
le montant.
Aujourd'hui jour de la
mi-carême il y a une grande
soirée costumée chez Garnier.
si tu étais ici, tu pourrais
te régaler à la vue des
<u>maillots</u> de toutes couleurs qui

vont [illis.] l'atelier.
Présente mes respects à ta
Mère ta femme. embrasse
ton petit Fernand et serre
la main te tend ton
ami dévoué
Eug. delacroix.

[en marge]
tu as jusqu'au 26 Mars pour envoyer ton
tableau, je t'engage à l'envoyer par g^{de} vitesse cela ne
coute guère plus cher.

DHE-11 :
Paris 8 mai 73
Mon Bon Marsal
J'avais voulu t'écrire depuis
longtemps quand je dis depuis longtemps
cela m'eut été difficile. attendu
que je ne suis revenu de Cambrai
que Mardi dernier, il es vrai que
nous sommes vendredi mais tu vas
savoir pourquoi je n'ai pas écrit- je voudrais te
donner une bonne nouvelle à propos
de ton tableau, malheureusement le jury
a été cette année d'une sévérité si
ridicule que tu n'as pas été admis,
il est vrai, comme consolation que
tu es en bonne compagnie, tu partages
le sort de Firmin girard, de Jonking
(dont les tableaux se vendent 30000^{F}) de
beaucoup de moins illustres, et parmi
nos amis Lefort [illis.] et
tant d'autres dont les noms ne me
viennent pas à la plume. il ~~me~~ faut
pas te dire qu'Emile est refusé- ~~Aussi~~
Fleury s'est retranché derrière le
manque de place, aussi une société
qui me parait avoir toutes les
Chances de réussite s'est-elle
constituée immédiatement, et a-t-elle
récupéré une exposition dite des
œuvres non classées à l'exposition
officielles et un bon nombre des

notabilités qui ont été refusés vont
se trouver. -voici le noms des
membres de la commission :
Ch. Chaplin, Le Roux, ZIem, Jacques
Leman, Bretzel, Van Elven, Eug. Bellangé
Firmin-Girardrd. Bénnédiot Masson, Franée-
Ed. Firère- Ch.Donzol- (Castagnarie).
qui ont tous eu un ou plusieurs tableaux
refusés.- Maintenant mon avis à propos
de ton tableau, le voici- Malgré la sévérité
avec laquelle il a été jugé- je ne puis m'empêcher
de t'en féliciter je le trouve très bien. La composition
l'arrangement, l'exécution tout enfin me
plaisait. je ne voyais qu'une petite observation
à te faire, un peu de sécheresse dans
l'exécution.- du reste si tu étais ici- tu
pourrais te convaincre et tous nos amis dont
j'eut avis, qu'il y a grand nombre de
petites toiles inférieures, et de beaucoup
à le tienne…
Maintenant je te conseille beaucoup
d'exposer ton petit tableau à cette exposition.
ou, comme tu le verras par la circulaire
que je joins à ma lettre on est aussi
sérieux que possible.- seulement d'après
les renseignement que j'ai pris auprès des
directeurs, il faut te hâter. voici donc
ce que j'ai résolu. si tu accepte.
envoie-moi me dépêche parce que le
14, est le dernier jour de la réception
de l'exposition.- Emile m'a chargé de
faire exposer là aussi son tableau-
J'ai eu la chance d'être admis
à l'exposition officielle, mais s'il en avait
été autrement, je n'eus pas hésité un
seul instant à mettre mon tableau
avec tous les votres.
Maintenant, un coup d'œil rapide
sur le Salon. tout d'abord Henri Lévy
nous épate avec une <u>mise au tombeau</u>
digne de la médaille d'honneur. Humbert
avec une Dalila- Voila pour les belles
toiles d'histoire. Joseph Blanc pour son
entrée du Conquérant.

puis une foule de petites toiles
intéressantes mais [illis.] au point de
vue de la grande peinture. Notre ami
Garnier a son tableau de la Dîme sur
la Cimaise. Voici pour les paysagistes
(Daubigny et Corot, qu'on a [illis.] pour
savoir s'ils seraient reçus !) en somme
beaucoup de bonnes choses mais peu
d'œuvres sérieuses- En sculpture :
une Eve de Dubois- Une Egyptienne de
Falguière et quelques autres que je ne
connais pas. Je n'ai pas encore vu
la famille Bulio depuis mon retour
je compte y aller bientôt.
Et maintenant, je termine avec
une ~~bonne~~ nouvelle consolante pour toi
c'est que ton tableau n'avait pas été
refusé tout d'abord, ce n'est que devant
l'espace restreint qu'il a fallu renoncer
à le recevoir.
Viendras-tu à Paris. je suis
ici pour deux mois environ.- Fais mes
compliments à ta femme et à
ton petit fernand et reçois mes meilleurs
embrassements de ton sincère ami
Eug. delacroix

[en marge]
Garnier Goludon et Boralie se, joignent à moi pour te faire
des compliments.
Je consens à payer l'excédent de [illis.] dont tu me parles dans ta lettre
si tu consens a exposer ton tableau. tu diminueras la somme sur les
20^{F} que tu dois envoyer d'après la circulaire.
J'attends une dépêche de toit par retour de pli télégraphique
parce qu'une lettre de toi ne m'arriverait plus avant l'ouverture du mois
dans la dépêche le prix approximatif de ton tableau.

DHE-12 :
Cambrai 24 Oct 73
Ma mère et moi, te félicitons
Mon Cher Edouard de l'heureuse délivrance
de ta femme, et sur la naissance de
la petite Béatrix, qui va commencer
bientôt, en attendant son Dante,

sa dentition.
Nous avons eu beaucoup
d'ennuis depuis quelques temps relativement
à la santé ma sœur, Mad. Descoins, dont le
mari est actuellement en garnison à
Bayonne.- Ma sœur a eu une bronchite
aigue, qui a mis ses jours en danger.
et qui a nécessité le départ de ma
sœur Léontine de sorte que je suis
seul avec ma mère et mémé Pinson.
ton tableau est parti, après
l'exposition, je l'ai Porté à l'adresse
que tu m'indiquais. et j'ai trouvé
ton adresse à Montpellier, si on
avait des offres, c'est à toi qu'on
les ferait.
j'ai repris nos grand travaux.
je me livre au Paysage avec
un vrai plaisir. je suis en
ce moment encore tout sous le
charme d'un charmant voyage
que je viens de faire dans les Ardennes.
Suis-je assez paresseux moi si
près d'admirables choses, je ne les
connaissais que par description.
J'avais eu à conduire mon
neveu à Châlons, où il vient d'être
admis à l'Ecole des Arts et Métiers,
et pour que mon voyage me serve,
je suis revenu par Mézières.
je vivais au village ; un petit
village enfoui dans la forêt des ardennes
[illis.] le versant d'une montagne.
Le village de Montcormet, que j'habitais
possède les ruines d'un château d'ordre
Roman, les douves sont transformées
en un bois épais, au bas coule une
petite rivière et sur le sommet opposé,
on aperçoit les crêtes des rochers
avec leur parure de velours vert.
Les cours du château sont envahies
par des arbustes. les appartements sont
crevassés- Croirais-tu qu'il me
semblait, en entrant dans ce vieux castel,

l’avoir déjà quelque part, soit dans
mes rêves, ou peut-être, comme disait
Edgard Poe, dans les révélations d’une
vie antérieure.- je rentrais bien
tard, au milieu de la famille qui
avait bien voulu me loger. et après
avoir mis de l’ordre dans mes croquis
nous faisions la causette.
Assis sous le vaste manteau, d’une
vieille cheminée, je provoquais les
récits des légendes et des histoires,
pendant, qu’au dehors le vent faisait
déjà gémir les arbres.
je partais, tout au matin,
alors que les jour encore enveloppé
de brume, laisse les objets indécis-
le ciel se colorait et peu à peu les
vieux chênes apparaissaient mordorées, rougis, laqueux,
bitumineux, rouges par place, d’un vert
intense à un autre, avec des éclats d’un
jaune éclatant et ruisselants de rosée,
ils semblaient me dire deux leur majesté,
admire nous ; bientôt, notre brillante parure,
fera place au froid manteau de l’hiver,
admire nous et pense que la vie est
semblable à nous, le regret suit de
bien près l’espérance ! et les valons
succédaient aux vallons, ma pensée
aimait à ‘égarer dans les méandres des
vallées, et à y rêver quelque paysage
inconnu et extraordinaire, en bas
coulait et chantonnait la petite
rivière, note musicale et charmante.
autour de moi, l’immense, le religieux
le solennel silence.Au loin arrivaient
bondissantes et légères, quelques volées des cloches
d’un village voisin… Mon ami eut
voulu s’envoler de son enveloppe grossière
pour entrer dans l’âme de tout cela, la
sublime poésie m’enthousiasmait.
et pui il fallut revenir ! mais
Au moins j’ai rapporté des souvenirs.
j’ai un album (de terre frites) presque
plein de croquis et de notes qui me

permettront de reconstituer un des plus
beaux voyages que j'ai fait,
tu m'as rappelé à mon
devoir en me parlant de la famille
Bulio. Pauvre Mignonne ! doit-elle
souffrir pour son amie. T'ai-je
raconté, une partie que nous avons
faite, à mon dernier voyage ? tu sais
la première au bois de Vincennes ?–
C'était encore là, mais que de changement !
Mad. Mignonne, est toujours la charmante
femme que nous connaissons, adorée de
tout le monde, et aussi jeune, aussi
jolie, qu'un beau jour d'été à son
aurore. faut-il te dire que nous
avons parlé de toi ? le journée s'est
terminée comme la première fois, par
le bal, et puis je suis revenu seul,
tout seul, et triste, autant qu'un
artiste peut l'être, en mettant toute
son âme dans sa tristesse.
je te promets de t'écrire plus
souvent mais toi aussi ne te fais
pas trop tirer l'Oreille. Ma famille
se joint à moi pour t'embrasser
je te charge de la même commission envers ta Mère
ta femme et ton petit Fernand et Béatrix
noms charmants.

[en marge]
Reçois les meilleurs embrassements de ton ami
Eug.delacroix.
Emile te félicite et te fait ses compliments Constant
est revenu de tanger avec sa femme. plus tard nous reverrons
tout ce monde là.

DHE-13 :
Dimanche 6 Février 1876
Mon Cher Edouard
Ta bonne lettre est là qui nous
tend les bras, tous les matins, j'ai
comme un reproche qui s'éveille
au fond de mon âme, je t'ai
laissé bien longtemps sans nouvelles

de ma famille ou de moi ! Hélas,
c'est toute la vie, nous sommes
obligés de mettre, en ce moment
tous les deux, énormément de charbon
dans la Locomotive, pour que le
train marche plus vite, aussi après
avons nous le temps de jeter un
regard de regret sur les vertes
prairies, le bois ombreux ; la vapeur
nous emporte, nous sommes dans le
tourbillon de la vie et plus tard
peut-être, vieux philosophe, nous
dirons nous que nous eussions dû
consacrer plus de temps aux vertes
prairies aux bois ombreux, enfin
laisser plus longtemps notre
main dans celle de l'ami !
Je te parlais de tourbillons
au figuré, tout-à l'heure, si
tu voyais mon tableau, tu
penserais peut être à un tourbillon
de vautours qui montent en spirale
vers les sphères divines, et qui cherchent
à escalader le ciel, c'est le sujet
de mon tableau : la révolte des
Anges. Mon échec de l'année
dernière me souffla cette composition
à l'esprit, et sur une toile d'environ
9 mètres de haut su à peu près 4^{m}
de large, je me suis lacé à
corps perdu. que vas-tu me dire
Mon Cher Edouard, toi qui me
critiquais la grande dimension de
mon tableau de l'année dernière ?
j'ai voulu mettre les pieds dans
le plat.. il me semble, que passé
une certaine mesure, la dimension
n'a plus d'importance il est
évident que ces toiles ne doivent
être achetées que par des Musées.
C'est celui de Cambrai qui m'a acheté
celui de l'année dernière, au prix de 2000^{f}.
Tu connais le rudiment de ma
composition, mais mon tableau

y ressemble comme un tableau
de Manet ressemble à de la bonne peinture.
que dirais-tu Mon Cher Edouard,
si je t'apprenais que Bouguereau,
oui Bouguereau est venu voir
mon Tableau (rime riche) et
qu'il a trouvé le dessin d'une
volonté, d'une énergie et d'une
rareté rare, je ne puis te dire ici
tout ce qu'il m'a dit, ma modestie
s'y oppose, qu'il te suffise de [illis.]
que je suis loin de m'être monté
le coup.- il m'a du reste fait
des critiques très sérieuses et que
j'ai trouvé très justes…
j'attends toujours la visite
de Mr Cabanel. Mon Ami
Garnier fait le supplice des
adultères au moyen âge, c'est
très bien, c'est blond, dans l'air et
toujours spirituel, comme quelque chose
de plus élevé que les autres [illis.]
il y a deux figures nues.
Ponson fait Jephté et sa
compagne pleurant sa virginité
sur la montagne.- je t'avais
qu'il y a très longtemps que je
n'ai vu ce tableau, mais qu'il
me paraissait très bien commencé.
As-tu appris le mariage de
notre ami Constant ? avec la
fille d'Emmanuel Arago. le voilà
riche, heureux, il parait que
son atelier est comme un éblouissement
de tout ce que l'orient peut nous
faire rêver. je ne sais s'il a perdu
mon adresse à Paris, mais je
n'ai même pas reçu de lettre
de faire-part de son Mariage.
Au fait sais-tu que j'habite
ici tous les hivers, j'ai un immense
atelier, et je vis avec mon ami
Garnier voila son adresse
rue Carnot 6 Bis chez M.

Jules Garnier. C'est te dire que
tu ne me gardera pas rancune
et que tu écriras quelquefois à ton
vieil ami qui t'embrasse Eug. Delacroix.

[en marge]
tous mes respectes à ta famille et mes meilleurs baisers
à tes bébés.
dans ma prochaine lettre je te parlerai de nos
amis Bulio, que j'ai peu vu jusqu'à présent.

DHE-14 :
Paris Lundi de Carnaval 1877
Je serai inexcusable de ne pas t'avoir
encore répondu, mon Cher Edouard, si
je ne puisais ma [illis.] dans le travail
admirable que j'ai entrepris et auquel je
consacre non seulement mes journées, mais
tous les autres instants de la vie.
Si tu savais comme un grand envoi
englobe pour ainsi dire tout ce qui est autour
de nous ?c'est alors que le rêve au point
de vue des autres, devient la réalité ; et
que ce que les autres appelent la vie
matérielle est une fiction. mais je te
parlerai de cela tout à l'heure, je voulais
seulement m'excuser de n'avoir pas répondu
par courrier à ta bonne et triste lettre.
j'ai aussi des reproches à t'adresser, j'ignorai
la mort de te petite Béatrix. j'ai
dis la mort et non la perte, puisque Dieu
te l'a renvoyée. Peut-être, au ciel, avec ses
amis les anges, a-t 'elle eu tant de pitié de
tes larmes, qu'elle a consenti à se réincarner
et a recommencer à parcourir notre vallée
de Misère ! Ainsi donc mon pauvre ami
tu es déjà passé par toutes les pertes de
la vie ! tu as vu la naissance et la mort
de ceux qui nous sont les plus chers, de ceux
qui tiennent le plus à nous, pas l'intelligence
et par le corps.
Je rougis devant toit, moi qui n'ais
pas encore accompli aucun des devoirs que
nous impose la société ! Hélas ! mon cher

Edouard, peut-être aurais-je encore bien longtemps
à rougir de cela, mon horizon est borné
au Nord par un tableau, au sud par un
tableau, à l'est et à l'ouest également par
des tableaux que veux-tu ce sera ma famille.
Il me semble que j'étais fait, aussi
pour comprendre le cœur d'une femme et la
joie de la famille. chacun suit
sa destinée, du reste n'ai-je pas aussi une
famille ma mère et ma sœur me gâtent
et puis j'ai les deux enfants que m'a légués ma
pauvre sœur en mourant. tu le vois, je me trouve
entouré d'une petite famille qui croît sous mes
yeux.
Je me suis pourtant décidé cette année
a venir habiter Paris. il faut vraiment être
poussé par quelque chose d'extraordinaire pour avoir
ce courage.- j'ai quitté cet intérieur si calme
et je suis parti. comme un voyageur fatigué
de marcher de la veille se reposant près de sa
compagne ; en vain elle le suppli de rester
mais lui les yeux fixés sur les étoiles qui
palissent, et sur les premiers rayons de
l'aube, qui montant, au ciel mauve, prend
son bâton et sans détourner la tête , reprend sa
route interrompue : j'ai repris ma vie de
garçon, j'ai un atelier et une chambre
Boulevard Montparnasse 81. c'est une
nouvelle adresse, presqu'en face de la gare
je n'ai pas quitté notre ancien quartier.
bien souvent le soir en rentrant je vois
nos fenêtres illuminées. je me figure que ce sont
nos pensées qui brillent encore dans endroits
ou nous avons passé quelques-unes de nos plus belles
années.
j'ai commencé un tableau dont la
dimension va t'effrayer : 4^m de haut
sur 3^m de large : Le dante et virgile
aux enfers c'est l'épisode des deux damnés.
l'un est changé en arbre, l'autre est dévoré
par des chiens. tu dois te souvenir de
l'esquisse. Mes personnages du premier plan
sont énormes, à peu près la taille des bonhommes
du radeau de la Méduse ! et quel courage

il m'a fallu pour entreprendre cela ;
j'ai commencé vers le 10 Novembre.
Cela fera environ 4 mois. il aurait
fallu avoir 5 mois. on fait ce qu'on peut.
Mr Cabanel est déjà venu me voir. Mon
tableau n'était qu'ébauché il l'a trouvé
très bien parti. je voudrais bien qu'il vienne
me revoir maintenant qu'il y a des morceaux
de terminés. Et toi penses-tu au salon ?
as-tu commencé quelque chose, vas-tu nous
étonner par quelqu'œuvre extraordinaire ? tu sais
que les Beauchâton sont revenu, et que
par conséquent tu as une chambre chez eux.
Figure-toi qu'ils ont mangé une partie de
leur fortune là-bas et que maintenant il
ont tout quitté, une propriété et des terres,
pour venir probablement croquer tout le reste
à Paris. je leur avais conseillé de s'occuper
d'agriculture à Châlons. c'était évidemment
ce qu'ils avaient de mieux à faire. Mais
madame ne pouvait plus se plaire. Il est
vrai qu'elle n'a pas dû se faire aimer là-bas.
Je vais quelque fois voir nos amis
de Ménilmontant. j'ai fait la connaissance
du Père de Mr Bulio qui est un homme
charmant. le petit jardin prend des airs de
bosquet, les feuilles font craquer leur corset
de velours ver, il y a dans l'air comme un
souffle printanier. tu ne saurais croire
avec quel plaisir je revois ces endroits charmants !
L'autre soir, je me suis arrêté longuement
dans la rue Levert en face de l'ancienne petite
maison. je voyais les grands jardins du fond
le lendemain matin du mariage d'antoinette
je voyais les feuilles mouillées par les larmes de
l'aurore, et le soleil se levant au milieu des
brumes et des broussailles, accompagné du chant
joyeux de la population ailée, et je participais
à cette joie de la nature, il me semblait que ce
soleil heureux, ces chants d'oiseaux, cette âme vibrante
de la nature était un peu mienne, j'avais un
immense amour au cœur, l'amour de la création,
la foi qui soutient et enflamme ! .. quand je
me retrouvais devant cette parte par la froide

nuit d'hiver, et que jetant un regard sur le
passé, je contemplai tout les différents sentiers
parcourus, je ne pus m'empêcher de verser des
larmes !- as-tu lu Le Lys dans la Vallée
de Balzac ?- si tu ne le connais pas, lis le,
tu comprendras mes larmes.
Et maintenant laisse-moi espérer
que nous nous retrouverons au salon et que
nos souvenirs aidant il nous sera possible
de reconstituer le passé charmant qui nous
rendait si heureux et si bons, que si les hommes
nous accordent quelques vertus, c'est à ces époques
à ces milieux que nous les devons.
Embrasse ta femme, ta Mère et tes enfants pour ton Ami
tout dévoué
E.Delacroix.

DHE-15 :
Paris 25 ou 26 oct. 1878
Mon Cher Edouard
Ta lettre est comme un remord
vivant dans ma pensée, chaque jour
je dois te répondre, car tu me parles
d'une chose sérieuse : l'intention d'exécuter
une grande toile. tout d'abord, je
commence par te donner des nouvelles de
mes œuvres et de leur sort, nous serons
ensuite tout à l'aise pour causer de
tes projets.
Mon tableau a été acheté par
le gouvernement 3000^{F} c'est peu, mais
j'ai trouvé le rémunération de ce que
j'ai dépensé, je n'en demande pas
davantage, me réservant de gagner de
l'argent l'été ; ~~de [illis.]~~ ma médaille
m'a déjà fait avoir quelques commandes
assez importantes, entre autre : un
plafond : Les quatre heures du jour glissant
en s'enroulant avec les Zéphirs leurs
amis. le prix de 3000^{f}, des portraits
et des paysages, plutôt trop que pas assez
parce que je ne puis faire payer les
portraits assez cher, à Cambrai, on n'a
pas encore l'habitude de payer sérieusement

les œuvres d'art.
Mon tableau a été demandé par
le Musée de Lille. Le ministère l'a
promis, de sorte que j'espère être là en
très bonne compagnie : Delacroix,
Baudry, Courbet, Daubigny, Corot,
Breton, Troyon etc ; pour les modernes,
Rubens, Van Dick, jourdain, Croyer,
Véronèze, Basson et les dessins de
Michel-ange, Raphaël, Léonard etc.
je serai très heureux d'avoir mon
tableau dans notre ville capitale des
Flandres. Nous penserons plus tard au
Luxembourg, quand j'aurai un peu
plus de protection, et que ma toile
sera moins grande. Maintenant arrivons
à toi. La composition est très claire,
on voit bien que c'est de la création de la femme
qu'il s'agit, L'idée de l'homme s'appuyant
sur un Lion (la force) est ingénieuse.
ta pose d'Adam est je crois trop
raccordée, cela lui enlève de l'importance.
Le mouvement de la femme me semble
prodigue et juste.
Mais il faudra mettre tout ce que
tu as de grandeur dans l'âme, c'est dans
l'exécution de Dieu le Père et le groupe
d'anges. c'est la l'écueil que n'ont
pu éviter Raphaël et le grand Michel-Ange
lui-même ,- je trouve (tu vas me trouver
[illis.]) que les artistes de la Renaissance
nous ont laissé une tradition fausse
ils représentent toujours Dieu le père comme
un bon papa ou un vieillard. les
grecs étaient à mon avis plus près d'un
idéal extrêmement élevé, lorsqu'ils représentaient
Zeus sous les traits d'un homme mur
mais non décrépit ni [illis.]. La
tête des Jupiter olympiques nous montre
encore d'idéal majestueux des grecs, dans
toute sa force et dans toute sa bonté.
cette façon d'envisager la Divinité est bien
peu juste : il n'a jamais de fin ; il n'est donc ni
jeune, ni vieux à mon point de vue,

la meilleur façon de personnifier cet
état immuable, est de représenter Dieux
le père à ce moment de la vie, ou l'homme est
au point culminant de tout il ne peut plus croitre, il ne
décroit pas encore.
c'est à cet âge, qu'il faut choisir
son modèle. l'ensemble de ta composition
me plait- mais je ne te cache pas que
ce me semble une grande affaire, cela dépend
du temps que tu pourras y mettre et
des modèles que tu pourras avoir. L'idée
de faire de la grande peinture est patriotique,
Le sujet que tu as abordé et essentiellement
grande tu sais qu'il a été traité par
Michel-Ange. [illis.] toi, mesure la
hauteur et la profondeur de ta pensée, prépare
tes griffes avant de te précipiter sur l'idéal
et de le réduire !- Dans tous les cas,
si tu ne te trouvais pas prêt pour le
combat, il faut quand même envoyer
quelque chose, surtout une figure nue,
c'est dans la contemplation des bontés
plastiques, que notre sens sculptural s'idéalise,
s'éveille, s'élève et transporte les grandes
pensées sur la toile, en les accompagnant
de la musique qu'est la couleur, et de
la poësie Littéraire qui est l'intérêt du
sujet, pour en faire un tableau c'est
à dire la réunion de tous ces arts.
Et maintenant quand viens-tu ?. ton voyage
a-t-il été retardé ou empêché, écris moi
quelques fois, je vais de nouveau passer l'hiver
[en marge]
à Paris, chez mon ami J. garnier rue Carnot 6
je t'embrasse affectueusement E. Delacroix.
Ma famille et Emile m'ont chargé de te faire leurs meilleurs
compliments lorsque je t'écrirai. ne m'oublie pas auprès de ta famille.

DHE-16 :
Aix Les Thermes 3 sept 1889
Mon Cher Edouard
A Peine arrivés à Maubec,
il a fallu filer sur un Pays
Charmant, mais assez éloigné,

La santé de ma femme nous
y a obligés, elle est atteinte
d'une Pharyngite chronique.
Les sulfureux lui sont tout
indiqués. Les journées s'écoulent
ici doucement. Les montagnes
nous entourent, leurs sommets
sont tour à tour irrités ou
sereins, selon que la pluie, les
nuées ou le soleil, les frappent
ou les caressent.
La voix mugissante des
torrents se fait entendre
partout et les cascades
s'égrainent en millions de
diamants… comme s'il en
pleuvait.- c'est ici, qu'il y
a trois ans, j'ai composé mon
esquisse des Titans, c'est la
nature de ce Pays qui a bien
voulu m'inspirer. je lui en garde
une grande reconnaissance, d'autant
plus que grande, je ne sais si je te
l'ai dit, ce tableau m'a
apporté une revanche éclatante,
j'ai obtenu avec lui et mes
peintures décoratives de St Martin
(Toulouse) une seconde médaille
à l'Exposition Universelle.
je pensais être quitte de
Valenciennes cette année, mais
pour obtenir ma petite pension
de retraite, il faut 10 années
accomplies, or cela n'arrivera
que le 10 de ce mois, je
suis donc forcé de retourner
le 1er octobre jusqu'au mois
de janvier de l'année prochaine
après quoi, je tâcherai de
trouver un atelier à Paris,
et j'y passerai 6 mois, puis
je reviendrai à Maubec ou
on va me construire un
atelier.

j'ai pensé à toi,
l'autre jour en ne voyant pas
ton nom à l'association du
Baron Taylor.
je t'engage à t'y mettre,
à partir de 60 ans d'âge et
de 30 années d'assistances dans la
société, on a droit à une
pension de 300^{f} par an qui
sera dans 20 ans, portée à 500^{f}
dans tous les cas, on obtient des
secours facilement, en cas de
maladie ou de misère.
il faut aussi faire partie de
la société des Artistes Français,
qui, moyennant 12^{f} par ans.
donne droit également à une
rente de 300^{f} au bout de
13 ans.- Pour le Bon Taylor,
dont Bourguereau est maintenant
président, il faut payer 12 ^{f} par an
ou 200^{f} qui vous escomptent des
annuités.
[en marge]
embrasse tous les tiens et reçois une cordiale poignée de
main de ton tout dévoué H. E. Delacroix
Si tu m'écris, je passerai une dizaine de jours à
Maubec, puis je filerai sur Paris – Valenciennes, tu le
vois, l'homme propose. Nous nous verrons, je l'espère l'en prochain.

DHE-17 :
Paris 8 avril 1891
Mon cher Edouard
je suis véritablement
désolé de ce qui t'arrive.
j'ai fait tout ce qui a été
possible de faire et, une autre
année, tu eusses certainement
passé. Mais les journaux ont
dû te l'apprendre, cette année
on a été horriblement difficile
23 hors concours ont été refusés,
je ne sais pas le nombre des
médailles qui l'ont été, mais il

est considérable. tout le monde
est dans la consternation–
on parle d'un salon des refusés :
comme il n'y a pas eu moyen
de te faire admettre aux champs
Elysées, j'ai fait transporter
ton tableau au champ de mars
je crains, entre nous, que
Le champ du dieu de la
guerre ne te soit pas favorable,
parce que ces Messieurs sont
à l'affut des gens qui,
comme toi, envoient leurs
œuvres refusées de l'un à l'autre
-il y en avait déjà 1000 dans ton cas.
salon. enfin, je dois voir
demain Boutet de Monvel
qui, je l'espère te soutiendra
là-bas.
Dans tous les cas, si
tu étais également refusé, je
t'engagerai à envoyer ton
tableau à une Exposition de
Province, par exemple à
Strasbourg, ou tu aurais
peut-être le retour payé
jusqu'à Montpellier, je
puis m'en informer, si
tu le désires ?
Nous verrons enfin bientôt
ce Salon qui a fait tant
de mécontents, je crains bien
que ses sévérités ne soient
peu justifiées, c'est l'avis
général.- Nous traversons
un crise bien regrettable.
Les deux Salons constituent
un danger, enfin, espérons
toujours, malgré tout.
quand je te verrai ou
à ma prochaine lettre
je te dirai ce que je pense
de l'art qu'on peut faire
en Province et, je te

tiendrai au courant de
L'évolution qui s'accentue
tous les jours.
ma femme se joins
à moi pour t'embrasser
affectueusement ainsi que
tous les tiens.
Henry. E. Delacroix.

DHE-18 :
24 avril 1891
Mon cher Edouard
j'ai reçu Edouard hier une lettre
de Couturier qui faisait partie
du jury du champ de Mars, il
me dit que malgré ses efforts,
il n'a pu faire passer ton tableau,
Nous traversons une période curieuse
rien n'est stable, Le jury doit
tirer au sort– Le hazard
ou nommé au suffrage universel. l'ignorance
je propose à la S^{té} Libre un
programme dont la base reposerait
sur l'inamovibilité de la moitié du
jury, et l'autre sur le suffrage
Universel restreint à ceux qui ont
déjà obtenu une récompense au Salon,
ou qui ont exposé 5 fois.
n'est-il peu naturel que
tous nos grands maitres qui,
à l'expérience de leur âge,
joignent une compétence absolue
et rassurante pour les exposants ?
seulement cela atteindrait des
situations déjà prises et, quoique
une proposition eut été accueillie
avec sympathie, j'ai bien peur
qu'elle ne passe pas.
Sous l'Empire, avec ce jury
a peu près inamovible, nous
trouvons au Luxembourg : Cabanel,
Bonnat, Baudry.
Vingt ans après, nous y
trouvons Manet et Raphaëlli.

C’est une rude dégringolade.
que veux-tu faire de
ton tableau, je te conseille
de l’envoyer dans une
Exposition de Province.
peut-être, pourrais-tu obtenir
ainsi Le retour chez toi
gratuitement. C’est à voir. dans
tous les cas, je dirais, si tu le
veux, à Chabord, de te le
conserver chez lui en attendant
les ordres, et puis, pas de
découragement.- il y a cette année
une légion de gens ayant déjà
obtenu des médailles au Salon,
qui ont été refusés. on parle
du reste d’un Salon des refusés.
j’ai vu des tableaux de plusieurs
de nos camarades, qui réellement
étaient bien, et pas le moins du monde
refusables, ils ont été impitoyablement
exclus. tous ceux qui ne sont
pas hors concours et qui ne peuvent
même dans ces conditions défendre
leur place, sont débordés et
piétinés par la foule, avec cela
Si tu ajoute, la glissade
de ce que nous considérons toujours
comma la conscience, tu auras le
mot de bien des énigmes.
La lutte, toujours la lutte.
il y a une mode en ce moment,
ce sont les tons gris argentés, qui
sont préférés aux tons roux, il faut
employer avec beaucoup de discrétion
les terres de Sienne naturelles et brulées,
tâcher de faire des bleus dans
l’ombre et surtout, étudier les effets
de plein air, la correction su
dessin, n’est plus admirée, qu’à
la condition d’être dissimulée
sous une couche d’air, rendue
du mieux possible. je me suis
servi de terre d’ombre naturelle,

mêlée au blanc d'argent avec une
pointe de d'Ocre jaunie pour des
colorations de femmes en plein air, cela
ne faisait pas mal. Présente toute
mes amitiés à ta femme à ta Mère et
à tes enfants et reçois une cordiale
poignée de main de ton tout dévoué H.E. Delacroix
[en marge]
Au moment de l'Exposition de Montpellier, fais nous adresser
des invitations, ma femme et moi vous enverrons cette année.
y à t'il chance d'y vendre des aquarelles ?

DHE-19 :
Lardenne-Maubec. (Près Toulouse) 14 août 1891
Mon Cher Edouard
Il y a longtemps que nous
n'avons correspondu. Me voici
tout à fait installé à Maubec.
et je t'aurais écrit depuis longtemps
déjà si une douleur aussi [illis.]
que malencontreuse, ne m'avait
accroché le bras droit, au point
de m'empêcher d'écrire, tout comme
Mme Beauchâton, de joyeuse
mémoire ! es-tu en dispositions de
venir me voir ? ce serait bien charmant
nous irions courir les champs avec
boites et pinceaux. Le paysage
n'aurait plus de secrets pour nous,
et si le temps était mauvais,
nous pourrions tout en courant,
remettre au net nos études dans
l'atelier, car tu le sais, j'ai ici
un grand atelier ?
L'année a été dure pour nous,
il a fallu courir chez les
marchands, se remuer de toutes
façons, et à part quelques petits
tableaux peu importants, nous
n'avons rien vendu ! Aussi je
me trouve si bien ici, dans
mon indépendance, qu'il me
semble que les jours sont des
heures et que les semaines passent

trop vite !- je vais commencer
mon salon de l'année prochaine,
ma femme fait surtout des portraits.
Mon petit garçon est en vacances,
auprès de nous enfin, c'est
une tranche de joies intimes,
coupée dans les ennuis de la
vie ordinaire.
Il y a en ce moment
un clair de Lune qui fait
penser à des choses déjà vécues,
mais qui ne ressemble pas
cependant à ceux du Nord.
j'aurais du plaisir à te
faire participer à toutes ces
petites satisfactions qui
forment comme le noyau de
bonheur. Certes l'homme n'est
jamais content. Si je te disais
toutes les désillusions éprouvées,
les ennuis de la vie courante,
les fatigues de la lutte pour
l'existence ! tu ne me trouverais
peut-être pas des plus heureux.
Mais, il faut savoir se contenter,
il faut surtout regarder plus
loin que soi, et si loin que
cela soit, on serait attristé
des peines éprouvées par les autres !
j'ai revu cet hiver quelques
uns de mes anciens camarades
que j'avais perdues de vue depuis
une dizaine d'années. beaucoup
se plaignent et tu devines bien
que la position est ce qui
manque le plus ?
Mettling a gagné de l'argent,
avec Goupil, Joseph Blanc,
ne fait plus grand-chose, il est
souvent malade, Vimont perd
du terrain tous les ans. Mertz
gagne de l'argent avec des petits
portraits. B. Constant avait des
bons portraits au Salon–

Chacun cherche à gagner de
L'argent avec l'enseignement
Cormon, B. Constant, Humbert
et beaucoup d'autres se font des
espèces de rente en donnant des
leçons au jeunes gens ou aux
jeunes filles.
Si tu viens nous causerons
de tout cela. et si Madame
Marsal veux t'accompagner selle
nous fera le plus vif plaisir.
Embrasse la pour moi, ainsi
que ta Mère et tes enfants.
Ma femme se rappelle à toi
bon souvenir de ton ami tout dévoué
H.Eug. delacroix.

DHE-20 :
Ladenne-Maubec (près Toulouse) 12 Sept 1891
Mon Cher Edouard
ceci est l'aspect souriant
dans lequel le commencement
de ta lettre m'avait mis.
[dessin en marge]
Puis voici ce que la dernière partie
m'inspire. [dessin en marge] tu me dis qu'il
ne te reste plus, après avoir
terminé deux portraits,
qu'à finir trois copies
sur toile de 40 !!!
ouf ! et… alors tu viendras
vers la nouvelle année ?
Car en supposant que tu
aies six bras, quinze cents
doigts et vingt-cinq paires d'yeux
[dessin en marge]
tu ne pourrais jamais avoir
terminé un semblable travail
avant la fin de ce mois.
Car tu sais que le 1er Octobre
il faut que nous soyons à Paris
et même avant parce que ma
femme conduira Paul à la
pension de Cambrai. et moi,

je dois m'occuper de notre
nouvelle installation 22 rue
de Douai. Oui, mon cher, nous
quittons le brave et beau quartier
s^{t} jacques, ou viennent mourir Les
parfums du Luxembourg, ou nous
avions petit jardin, atelier
au rez-de-chaussée, et appartement
au 1er en somme pavillon,
petit hôtel si tu veux, pour
le quartier de Batignolles Clichy.
ou nous allons percher au
3ème, avec bien moins de
logement et surtout un air
moins salubre. Oui, mais
à St Jacques, c'était trop loin
de tout et de tous, nous
étions là complètement isolés,
perdus, c'est au point,
que les travaux ou [illis.] les
recettes ont été nulles pendant
cette année. j'ai été forcé de
continuer des cours dans le Nord,
afin de faire bouillir la marmitte
rue de Douai Les marchands
de tableaux seront plus près puis
ma femme ouvrira cours de
jeunes filles et quoique notre loyer
soit augmenté, j'espère que nos
affaires s'établiront sur un cours
qui a été cette année plus bon
que le Pavillon à Nice !
Si ta femme et toi,
pouvez nous venir avant le
25 septembre faites votre possible
pour cela, parce que après cette
époque, d'abord la campagne est
moins pleine, moins [illis.] et
surtout, nous serons à l'angle
du déménagement et à
la limite du départ.
il faudrait, pour le bien préparer
vos paquets aussitôt la réception
de cette lettre, alors on aurait

le temps de se retourner.
un conseil, tâchez si vous
êtes décidés, de prendre un train
qui arrive à Toulouse plutôt
dans la journée que le soir, parceque
nous ne sommes pas, vous le
savez, à Toulouse même, mais
à quelques kilomètres plus loin.
Embrasse pour moi ta
femme, ta mère et tes enfants
et cordiale poignée de main
que j'espère bien serrer en
réalité cette année
à toi
H.E. delacroix.
tu as bien tort de t'occuper
de ce que les journaux disent de
ton tableau, d'abord ce serait une
preuve qu'ils l'ont remarqué puis
il ne s'y connaissent en aucune
façon, ici on dédaigne absolument
les appréciations de la presse, bonnes ou
mauvaises.

DHE-21 :
Paris 20 juin 1898
Mon Cher Edouard
Je suis arrivé du Nord
Samedi soir, ma femme m'a
dit que tu avais annoncé ton
arrivée à Paris. j'espérais
donc te voir depuis samedi.
Est-ce que quelque chose est
venu au dernier moment empêcher
ce voyage qui était une bonne
chose en ce qu'il remettait,
au point de vue du Salon, au
courant du mouvement, dont
tu ne peux avoir d'idée là bas.
Malheureusement, tu t'es
décidé bien tard et nous
allons presque nous croiser.
tu sais que tous les ans
vers cette époque, nous mettons

à la voile (ou plutôt à la vapeur)
vers le midi…. et avec quelle
joie !- cette année j'ai
à terminer là bas des peintures
décoratives, pour une Eglise des
environs de Toulouse. chaque
toile à 4^{m} sur 3.50. je dois
très prochainement fournir les
3 premières. mon départ est donc
très prochain et je suis au
regret que tu ne te sois as
décidé plus tôt à venir,
d'autant plus que les chaleurs
arrivent et que Paris est plus
terrible dans ce moment Là, que
Montpellier ou Toulouse, mais à
la rigueur, cela est un détail.
Le salon cette année
est assez intéressant, quoique le
nombre d'artistes de marque, se
soient abstenu, en raison des
difficultés prévues pour
l'organisation du Salon.
L'an prochain sera un peu
près de l'Exposition Universelle
Si tout marche à souhait,
et si les assurances qu'on me donne
se réalisent, je serai peut-être du
jury. et alors, mon cher, il faudrait
faire une chose sérieuse, je t'assure
que l'attention de tous les autres
sera attirée et sur l'œuvre et
sur l'artiste. j'ai cette année
une vue d'Aix (Ariège) très
ensoleillée ce qui obtient un
certain succès, malheureusement,
je n'ai pas d'offres d'achat,
du reste je partage cela avec
le très grand nombre de nos collègues
ma seconde toile est le portrait
de ma femme qui, lui aussi,
me parait avoir porté, mais seulement
dans le monde des artistes, il
faut pour réussir au point de

vue pécuniaire, avoir une espèce
de vogue, qui est comme la
mode et qui, même si vous
faites de mauvaises peintures,
vous donne des commandes.
tu le vois, en fait des
commandes, je me contente de
celles que le clergé du midi,
peut m'accorder. et si tu savais
ce que c'est peu de chose !
Mais j'estime que cela nous
entretient, si nous arrivons
à faire nos frais, et à vivre
pendant que nous exécutons
cela, il ne faut pas, les temps
étant très durs, se montrer difficiles.
Ecris-moi, pour me dire ce
que tu fais. et si tu te décides
à ton voyage.
je te pris d'être auprès
des tiens interprète de
mes meilleurs sentiments et de
recevoir mes plus vives amitiés
Henry E. Delacroix
j'ai vu il y a deux jours
Injalbert avec qui j'ai naturellement
beaucoup parlé de toi.
Ma femme me prie de la
rappeler à ton bon souvenir.

DHE-22 :
Paris 5 février 1899
Mon Cher Edouard
je ne t'écris pas long aujourd'hui,
je reprendrai notre bonne causerie
plus tard. aujourd'hui, les
moments pressent. Il s'agit
de l'Election du jury du salon,
qui aura lieu Dimanche prochain,
12 février.
tu as exposé plus de 5 fois,
donc, tu es électeur, quoique
ne faisant plus partie de la
S^{té} (jusqu'à nouvel ordre, j'ai

commencé les démarches, pour t'y
faire réintégrer et j'espère qu'avec
Constant nous arriverons à te faire
reprendre tes droits)
je t'invite donc à ne pas
t'abstenir, aussitôt la réception
de cette lettre tu peux, si tu
le veux, m'adresser
ta liste que je me charge
de faire parvenir.
Si tu peux voir M.
Michel et les quelques artistes
de la région ou de la ville de
Montpellier qui, ayant 5 salon,
ont droit de vote, tu me
rendras un fameux service,
parce que j'arriverai peut-être
à dix voix près. (invites les à
voter pour moi) tu penses que si j'étais
nommé, je serais heureux de
m'occuper de tes intérêts et de
ceux que tu me recommanderais.
tu recevras beaucoup de Listes.
je t'engage à ne pas voter
pour beaucoup de noms, prends
ceux que tu connais et que tu
aimes, les mais : Constant,
Corneau, Demont, J[illis.] Breton,
Mme Demont-Breton et
adresse-moi ta liste le
plus vite que tu le pourras
dans une enveloppe sur laquelle
ouverte
tu écris ton nom.
La liste doit être manuscrite
tu as droit à 70 membres
à élire, mais il est inutile,
je te le répète de voter pour
tout le monde
Au revoir cher ami.
Embrasse tous les tiens pour
nous et revoir ma cordiale
poignée de main. (à bientôt une
autre lettre.)

Henry E. Delacroix
Surtout pas d'abstention !
j'ai marqué d'un point tous les
noms qui me semblent inutiles.
te laissant la liberté absolue de
voter ou non pour eux.
moins il y aura de noms sur
ta liste, plus tu auras de chance
de me faire passer avec les amis.
surtout adresser ta liste écrite à
<u>la main.</u>

DHE-23 :
Paris 15 avril 1899
Mon Cher Edouard
j'ai enfin la confirmation
officielle de la réception
de toi tableau : Le Portrait.
je m'étais décidé
a envoyer quand même
l'autre toile, mais je t'avais
prévenu, même avant de la
voir. Tu ne seras donc pas
étonné de savoir quelle a été
refusée.
j'en ai trouvé la
Composition très belle et très
ingénieuse. je doute que dans
un concours, il y en ait eu
de meilleures, mais comme
tableau
beaucoup de points laissaient
à désirer= absence de Valeurs.
Effets diffus. dessin trop
peu original : enfin il y avait
tout ce qu'on cherche dans une
esquisse et tout ce qu'on laisse
de coté, c'est pourquoi cela
n'a pu passer.
ton portrait est bien,
j'allais dire : trop bien. La
conscience est une belle chose,
mais tous les détails du fond,
si bien faits qu'il soient, ne

pouvaient que nuire à la tête,
qui devenait elle-même, comme
un bibelot un peu en bois,
au milieu des autres.
j'aurais voulu, au dessus
de tes qualités de dessin et
de caractère qui sont toujours
très belles, voir un peu plus
une préoccupation de la chair
et de la vie, L'effet et
les Valeurs divers dans le
clair-obscur, eussent pu te
guider. Voila mon cher ami,
d'une façon très sincère les
qualités et les défauts que
j'ai trouvés à tes toiles.
je dois te dire, et
Les journaux te l'ont peut-être
conté, que cette année, le
jury anoncé tambour battant
par M. Lefevre
a été on ne peut plus difficile.
je crois que B. Constant
t'a été utile, bien qu'il
m'ait été impossible de le voir.
à 3 reprises différentes je me
suis présenté chez lui et malgré
les lettres qui je lui ai laissés à
ton sujet. il ne m'a
gratifié d'aucune réponse.
j'ai eu heureusement des
nouvelles d'autres cotés, mais
il lui eut été possible de
me prévenir plus tôt et
de te tirer d'inquiétude.
je ne t'ai pas envoyé de
notice, parce qu'avec les
indications que tu m'as données,
j'ai fait la tienne que j'ai
même signée de ton nom, cela
allait plus vite et pendant
toute cette période, j'avais une
correspondance telle que j'évitais
les lettres inutiles.

L'indication de ton nouveau
titre d'officier d'Académie ne
peut avoir d'intérêt que dans
la nomenclature de la S^{té} du
Bon Taylor ou le bulletin des nombres
de la S^{té} des Artistes Français,
mais pour les œuvres du Salon,
cela n'ajoutait rien.
réfléchis beaucoup, avant
de Lancer ton fils dans n'importe
quelle carrière touchant à L'art et
à Paris.
nous traversons une période
telle, que je n'ai pas voulu que mon
fils entre directement dans la misère,
et c'est là ce qui attends les artistes,
même les plus cotés.
l'apprentissage de la décoration
sera long et probablement couteux.
[en marge]
je préfèrerais pour lui, l'enseignement du dessin dans les Lycées er collège
on peut toujours faire les concours. quant à moi, je rêve d'avoir un
fils dans une école d'agriculture, afin qu'il puisse se développer
en Algérie dans la
culture de la
vigne.
c'est
Là un
avenir
sérieux
j'ai une nouvelle Eglise à décorer… dans le midi. tu le vois ,
on n'est jamais soi. dans son Pays. ce serait bien, si c'était
un peu payé, mais ce l'est si peu.
je te prie, mon Cher Edouard de présenter à ta Mère et à
ta femme et à tes enfants mes plus cordiales salutations
ainsi que celles de ma femme. ton vieil ami Henry E. Delacroix
L'adresse de ton encadreur est : Mr Devillers
32. rue Fontaine.

DHE-24 :
Paris 18 Avril 1899.
Mon Cher Edouard
je vais te causer
une cruelle désillusion et

j’en suis extrêmement peiné.
je t’ai annoncé l’admission
de l’un de tes tableaux,
c’était vrai, mais il y avait
eu erreur dans l’énumération
des sujets, c’est le concours
pour Toulouse qui a été
admis et le portrait de
jeune fille qui a été
refusé !
Véritablement, je n’en
reviens pas. B. Constant
eut dû faire tous les
efforts, pour que ce soit
au moins le contraire ;
Voici ce que j’ai pensé :
dis au père de le jeune
fille qu’une erreur a
été commise par l’encadreur
et que seul, ton petit
tableau a été présenté
tandis que tu viens de
recevoir la nouvelle que
le portrait, dont le cadre
n’était pas terminé a
été oublié chez l’encadreur,
et pas conséquent, pas
présenté au jury.
j’avais insisté
beaucoup auprès de mes
amis, pour que tous les
deux puissent être repris
au repêchage, malheureusement
Lorsqu’on ne siège pas,
on est peu écouté, parce que
les recommandations sont telles,
que tous les membres du
jury sont obsédés. Cependant,
d’une façon toute spéciale
et je ne cacherai pas à
B. Constant combien il
m’a fait de peine en ne
te recevant pas le portrait
que j’avais tout spécialement

signalé.
C’est encore une peine
ajoutée à celles que tu as
déjà et véritablement
la tristesse m’envahit
lorsque je pense que c’est
moi qui dois t’annoncer
cela.
Mon opinion est
toujours la même ton
portrait était de beaucoup
supérieur à l’esquisse et
je ne comprends pas
encore la lubie qui a
pu se passer dans la tête
des membres du jury.
Ma femme me
charge de toutes ses sympathies
pour toi et les tiens, je
me joins à elle
ton tout
dévoué
Henry E. Delacroix
que ne suis-je réellement
du jury ou du comité !
[en marge]
j’ai commencé un tableau pour l’Eglise de
Rabastens, (Tarn). on me demande le plus vite possible,
j’espère bien qu’ils me laisseront au moins le temps de voir le
salon. j’ai à peine commencé
les compositions.
mais les fabriques des paroisses
du midi-
n’ont pas l’habitude
des travaux d’art.
ils arriveront
a nous offrir.
$0^{f}50$ par
tableaux !
c’est navrant.

DHE-25 :
Paris 6 Mars 1899
Mon cher Edouard

J’avais vu ton nom dans
le journal et me disposais
à t’écrire pour te féliciter,
d’une récompense qui t’était due
depuis longtemps, Lorsque ta bonne
Lettre et l’excellent article
du journal, vinrent me confirmer
La bonne nouvelle tu as pensé
à moi, Lorsqu’il t’est arrivé
une chose heureuse, j’en ai
été très touché.- Il me semble
que le ton violet, qui est véritablement
très joli, comme décoration, t’ira
très bien, c’est bien réellement
La crois civile. Benj. Constant
a beaucoup d’autres ne portait
plus, dans les cérémonies que les
deux décorations Françaises, la
Légion d’Honneur er les Palmes.
Ma nomination au jury
en qualité de supplémentaire
ne me donne malheureusement
pas encore voix au chapitre.
On m’écoutera avec plus de
déférence, mais je ne pourrais
m’imposer.
Il y a eu des tricheries
pires que la politique,
à l’occasion de nos Elections, on
a fait voter des morts, ou des
absents de France- enfin avec
les 338 voix que j’ai obtenues,
je devais en être, puisqu’à la
dernière Election, Baseliat est
passé avec 284 ! – mais les
ateliers Julian ont donné de toutes
leurs forces et je dois m’estimer
heureux de n’être pas resté sur
le Carreau.
ton projet d’envoyer un
portrait est bon, tu es bien à
même de juger s’il doit être
admis dans tous les cas, je te
promets mon appui le plus sérieux.

quant à ton concours sur toile de
15, je suis plus inquiet.
Le jury est impitoyable pour
tout ce qui à l'air d'un concours,
d'une ébauche ou d'une étude.
Or d'après ce que tu me dis c'est
un concours d'esquisse. on n'admet
au Salon que des œuvres complètes.
Si ma lettre arrivait avant
l'expédition, je te dirais de ne pas
l'envoyer, si c'est parti, nous le
verrons et jugerons s'il est convenable
de l'envoyer.
Pour le cadre, je ne connais
pas de marchand ayant des cadres
en location. je puis en faire faire
un à mon encadreur, dis-moi
ce que tu veux bois ou or, et quel
prix tu le désires ?je le mettrai
quelle largeur à peu près
du reste en rapport avec toi afin
que si tu avais besoin d'autres
Cadres, tu puisses t'y adresser,
parce qu'il est très accommodant.
je termine mon grand tableau
pour le Salon, c'est l'une
des compositions destinées à
orner le sanctuaire de l'Eglise
de St Lys (H^{te} garonne).
C'est Le corps de S^{t} julien
transporté par deux vieillards, à
travers le désert, les anges
les guident, vers l'Eglise de
Brioude. La toile a 4^{m} sur 360
c'est te dire qu'il y a du travail,
je ne suis pas très avancé mais
j'espère, cependant avoir terminé,
parce qu'on m'accordera quelques
jours de plus.
Ma femme me prie
de joindre ses plus vives félicitations
aux miennes, elle se joint aussi
aux compliments affectueux qui
s'adressent à ta femme à ta

mère et à tous les tiens, qui doivent
être bien heureux.
ton vieil ami
Henry E. delacroix.
[en marge]
très chic l'article de journal et très juste, il te
connait et t'apprécie en excellant termes j'ai été très
heureux de te voir ainsi dans un premier article de Montpellier.
Lorsque tu que tu verra Mr Michel, remercie le s'il a voté pour moi
puisque sa voix a servi à mon élection.

DHE-26 :
Paris 28 janvier 1908
tu n'y penses pas, Mon
cher Ami, 28 janvier,
déjà ! et je n'ai pas encore
répondu à ta si aimable lettre,
que j'attends toujours avec
beaucoup d'impatience, parce quelle
m'apporte un parfum de notre
belle jeunesse ; mon ami
E. Mussault que tu connais, je
crois, confond presque tous les
ans, sa lettre avec la tienne,
il est grand père !! nous pourrions
l'être. ta vie m'intéresse beaucoup,
je te vois toujours jeune et plein
d'illusions, le feu ne s'éteint pas
chez ceux l'entretiennent.
aussitôt, que j'aurais des
photographies, ou même cartes postales
je t'enverrai les reproductions
des grands travaux que j'ai exécutés
pour la ville de Solesmes et qui
m'ont pris 2 années.
La vie des champs en plusieurs
poëmes, 14 panneaux de 4^{m} sur 4.
je travaille en ce moment
un panneau de 5^{m} sur 3 pour
la Mairie du Xème arrondissement
de Paris- puis je me mettrai
à la salle des fêtes de la Mairie
de L'Hay (Près Paris) dont
j'ai la commande – entre-temps,

j’ai trouvé dans le paysage
les émotions inexprimables et,
chère curieuse, jamais la musique
ne m’a autant charmé, mon
violon lui-même reprend une sonorité
que je ne lui connaissais pas.
serait-ce, le chant du cygne ?
t’ai-je dit que nous voyons
souvent Mme Vasserat ?-
je donne des leçons de peinture
à l’un de ses fils, l’ainé est
officier de marine.
Mon fils Paul dont tu
as fait un joli petit crayon,
vient de nous revenir de
la mission Lenfant qui s’est
acquittée très noblement
de la tâche qui lui avait été
donnée. La mission a supporté
11 combats ou Paul s’est distingué
il a tué un chef, géant nègre,
cela a décidé de la victoire que
ses tirailleurs et lui, ont remporté
sur une troupe de 800 sauvages qui
les poursuivaient avec l’intention
de les manger.
Les résultats scientifiques
et commerciaux ont été très
brillants. nous espérons que cela
servira à l’avenir de notre fils,
qui n’a jusqu’à présent rapporté
qu’une balle reçu au pectoral
gauche, et qui n’est pas encore
extraite. il a fait des chasses
superbe, tué deux Eléphants
des hippopotames, des antilopes
de toutes formes des bœufs sauvages
des gorilles (fin morceau) il
a rapporté des armes nombreuses
qui ornent sa chambre. sa
santé est superbe, lui seul n’a
pas été atteint par la fièvre.
L’un de ses amis est mort dans ses
bras.

deux officiers ont la maladie
du sommeil tous les autres ont eu
des accès de fièvre terribles.
Ma femme termine des
portraits, quelle cultive toujours
et quelle fait très bien, elle espère
en avoir deux au Salon.
Paul a fait, au cours de son
voyage, de nombreuses et belles
aquarelles que le C^{ant} Lenfant
se propose d'encarter dans l'ouvrage
qu'il prépare.
Dans mon tableau qui
représente : Les parfums j'ai
voulu, par la recherche absolue
de la forme, faire une protestation
contre l'art Beauchâtonesque, qui
nous envahit de plus en plus et
des colorations savantes, salit
des toiles propres avec des crottes
d'oiseaux colorées.
On m'appellera peut-être
vieux-jeu. cela m'est égal et
ne m'empêchera pas de chercher
l'ordonnance et la clarté dans la
composition, avec la perfection dans
la forme, quant à la couleur,
[en marge]
j'estime qu'étant la partie musicale de la peinture, elle
doit se développer notre œuvre de toute la poésie de l'heure ou de
la saison
je te prie mon cher Edouard d'accepter ainsi que ta femme et
tes enfants, nos meilleurs souhaits de nouvel an. espérons que cette
année te sera brillante, que des portraits t'arriveront de toute part
et que, quelqu'âme intelligente te commandera des tableaux,
que tu ferais si bien. ma femme et les deux miens se joignent
à moi, pour vous offrir à tous nos chaudes cordialités . H. E. Delacroix.

DHE-ND-1 (1873) :
Mon Cher Colline
Ne t'étonne pas de ton ancien
nom ainsi donné entête de
ma lettre. je sors de le représentation
de la vie de Bohème, et te

dire tout ce que j'ai eu de
souvenirs pendant cette pièce
serait impossible, je revoyais nos
petites chambres de le rue Montparnasse
nos réunions à six, tes idées, redites
presque littéralement par le colline
de la pièce, et tout enfin, les
mimi et les musette, tout ce monde là
a eu le talent de me replonger
bien avant notre si belle vie de
bohème !
j'attends toujours de tes
nouvelles, depuis ta dépêche sur ce que
tu désires. ton tableau est très
bien exposé sur la cimaise.
t'ais-je dit que Firmin Girard
Jongkind- Ziémi, chapelon,
Eug. Bellange, Leman et beaucoup
d'autres dont les noms m'échappent
ont éprouvé le même sort que toi.
tout le monde n'a même
pas été accepté, aux refusés.
Notre pauvre ami Lefort n'a
pu y être admis. jusqu'à
présent , je n'ai pas encore eu
d'offre de vente pour ton tableau,
mais il n'est pas trop tard.
j'ai pu faire admettre
également le tableau d'Emile
(les deux Pécheurs que tu as vu
commencé à Cambrai).
J'ai reçu il y a quinze jours
ma lettre de l'administration
me demandant de payer la somme
dète, soit 20^{F} pour le tableau
à l'exposition plus 1 ^{F} au
moment de la remise du tableau
j'ajouterai 3^{F} pour le transport
de ton tableau, (demandés par l'encadreur
de Garnier qui s'était chargé de tout.
cela fait 24^{F}. Je te prie de
Payer à l'administration de l'exposition
de Montpellier, ce qu'elle réclamait
pour le port, et de me dire la

somme dans ta prochaine lettre.
je diminuerai cette somme sur
ce que tu me dois. Pardon de
te parler si longuement de me [illis.]
questions d'argent, mais puisqu'il
faut tirer tout cela au clair, autant
que ce soit de suite.
J'ai vu il y a quelques temps
un artiste de Montpellier qui m'a
parlé de toi et de l'exposition de Montpellier.
si tu crois que mon tableau est trop
cher, coté à 200^{F} dégringole la à 100^{F}
peut-être trouveras-tu amateur.
Du reste, je fais ici la
même chose pour toi. Mr Hervé
du Lorrin, directeur de l'exposition
des refusés m'ayant dit qu'il trouvait
ton tableau un peu cher à 2000^{F}
je l'ai remis sur son conseil
à 1000^{F}. J'ai eu ici Emile
qui est resté quelques jours avec
moi et qui laissé à mes
copies. je ne sais si je t'ai dit
que j'ai deux copies à faire au
Louvre, ainsi que quelques portraits,
c'est ce qui me retiendra encore
jusque vers le 15 juillet à Paris.
Quelques journaux ont parlé de
mon tableau entre autre, le
soir a fait un article assez
élogieux. ~~Paris~~ Sur l'Eclipse
il y a quinze jours, il a paru
ma charge de [illis.] sur mes deux
[illis.] à peu près la chose :
ce n'est
pas très
spirituel
mais mon sujet à la
vérité n'y
prétends guère.
[Illustration de la scène décrite]
Delacroix-Vite mon docteur !

Ton ami m'a parlé du tableau

d'Emile, qu'on appelle (le pendu)
et qui est catalogué dans [illis.]
si tu le trouves trop cher réduis-le
aux offres qu'on t'en fera. Ne
trouves-tu pas que pour un individu qui
a fait peu de peinture, il y a la une
certaine hadiesse d'exécution, un certain
côté dramatique de voir la nature, qui
soit remarquable ?
Ne dors pas trop paresseux,
écris-moi. je vois assez souvent la
famille Bulio. je t'embrasse.
ne m'oublie pas auprès de ta famille
ton ami Eug. Delacroix.

DHE-ND-2 (1878) :
Mon Cher et excellent Edouard
Je viens t'apprendre une nouvelle qui,
je le crois, te réjouira. Je vais me
marier !- je croyais rester garçon,
il ne me semblait pas que je fusses
désigné pour être peut-être un jour :
Père de famille. Le ciel en a décidé
autrement. Voila donc pour le principe.
j'épouse la sœur de mon bon ami
Jules garnier. Ah ! voila, tu ne savais
pas qu'il avait deux sœurs charmantes.
l'ainée s'est mariée il y a quelques
mois avec notre ami Edouard Ponson
que tu as bien connu n'est-ce pas ?
celle-là est brune, elle s'appelle Marguerite
Les jeunes époux font en ce moment
un voyage en Italie.
La mienne s'appelle Pauline
elle a 19 ans (c'est un peu jeune pour
un vieux lapin comme moi, enfin n'importe)
depuis trois ans je passais toutes mes
soirées chez Madame Garnier, la Mère
de mon ami Jules.
je voyais donc ces deux jeunes
filles tous les soirs, Mlle Pauline
me semblait avoir de grandes dispositions
pour notre bel art. je me mis dans la
tête d'en faire une artiste. elle avait l'étoffe

le feu, l'esprit d'observation et même
une habilité extrêmes ; elle accepta
ma proposition et me voila professeur.
Ses progrès furent si rapides qu'ils étonnèrent
tout le monde, pendant deux ans je lui
donnai des leçons de dessin à ma manière,
elle [illis.] d'une bonne force ; je
commençai de suite par l'aquarelle, son frère lui
en donna quelques leçons, puis nous abordâmes
la peinture à l'huile. Mon procédé d'Instruction
fut bizarre. je lui donnai tout ce
qui me restait de vieilles brosses, les
plus usées, ne restait plus pour ainsi dire
que quelques poils follets et du bois. je
l'armai d'un bon couteau bayonette
et de sept couleurs, pas plus. je
lui dis qu'avec cela elle pouvait faire
tout ce qu'elle voudrait. Les débuts furent
arides. la pauvre enfant se servait
du couteau, du doigt, de chiffons, enfin
elle se rompit à toutes les fatigues
du métier avec une constance qui me
charmait. un an s'était écoulé, un
beau jour, j'apportais une boite de
couleurs complète, et de véritables brosses,
tout lui sembla facile, elle a conservé
le coté sévère de sa première éducation
et elle a fait de très jolies choses dont
l'école de Vélasquez ou Hals seraient
les chefs et voilà !... mais j'oubliais
le principal– pendant toutes ces leçons
de l'art je pensais insensiblement à
l'étude de la nature j'entrouvris pour elle
la porte d'or de la poësie, l'amour
l'amour l'ouvrit toute entière ! En la guidant
vers les hauts sommets de l'art, je lui
indiquais des lignes géniales de la vie.
elle avait été élevée chez elle, sans presque
passer par le pensionnat, son éducation
fut faite chez elle. et je puis dire que
j'y coopérais grandement, c'est donc,
je crois une femme comme il m'en
fallait– Nous habiterons jusqu'à
l'entrée de l'hiver à Solesmes, dans

une ravissante habitation ayant appartenue
à une de mes tantes– Un grand
jardin ombreux s'étend devant les
fenêtres de mon atelier. le jour
la maison [illis.] dans un gai rayon de
soleil.
et le soir elle s'échanne parfois
sous les beaux rayons de l'aste que
j'aime tant ! Sais tu que j'adore toujours
la poësie ?- j'en suis fou, seulement
je la transporte dans mes œuvres d'art.
Cette année, je m'étais lancé dans
un tableau religieux : Le Christ au tombeau
j'avais cherché à me concentrer sur ce tableau
de plus petite dimension que les autres, mes
effets de couleur et de clair obscur, qui
n'ont pu être apprécié à cause de la
place épouvantable qu'on m'a donnée
au salon. j'étais perché tout en haut
et avec cela, il y avait un reflet blafard
descendant directement du ciel et empêchant
de voir deux ou trois personnages. En
revanche je suis placé, à l'Exposition,
comme un prince, presque sur la cimaise
(Avec mes anges rebelles) en face de Cabanel,
tenant enfin une très belle place.
Sais-tu que notre ami Constant vient
d'être décoré- en voila un qui a marché vite,
ce n'est pas le mariage qui l'en a empêché.
j'ait écrit à M.M. Bulio et à la famille
Leval, pour les inviter à mon mariage, ils
ne m'ont pas encore
Si tu pouvais y assister, comme tu me
ferais plaisir ?– Pourras-tu ?

[en marge]
Peut-être serait-il possible d'arranger un voyage à Paris pour ce
moment là. c'est le 10octobre . au revoir mon bon et
cher ami crois toujours à la grande amitié de ton tout dévoué
Henri Eugène delacroix.
Embrasse pour moi ta femme et tes enfants.
Ma famille me charge de tous ses compliments pour toi tous les tiens
ma jeune fiancée te connaît parce que je lui ai souvent parlé de toi.
Voici ma nouvelle adresse jusqu'au mois de décembre : M. Eug. delacroix

artiste peintre rue chéri-Delsarte. / Solesmes (Nord).
après je serai à Cambrai.

DHE-ND-3 (1878) :
Mon Cher Ami
Qu'il est Doux de commencer une lettre
à un ami aussi charmant ami que toi, si
tu savais comme les idées bonnes, joyeuses
saines se pressent en foule à la sortie
et veulent s'envoler vers toi ? Et pourtant
j'ai bien peur d'être triste. je le suis en
effet ; Certes mon amour-propre d'artiste
est aussi satisfait que possible, mon nom
est connu plus vite que je ne le pensais,
et, lorsque je me trouve dans le monde,
je vois aux regards sympathiques et même
respectueux, qui accompagnent mon nom,
que je ne suis plus un nouveau et
pourtant, la tristesse a entré ses ongles
gris dans mon cœur,- je lutte, mais parfois
la fatigue se fait sentir. Si tu savais
à combien d'ennuis je suis obligé de me
résigner. L'année dernière, je n'ai pas vendu
mon tableau de Prométhée- C'est une
perte sérieuse pour moi. puisque je base
un tableau sur la vente du précédent, je
puis bien, en me serrant un peu le ventre,
faire assez d'économie pour en entreprendre
un second, mais si celui-ci ne se vendait
pas, il faudrait renoncer, au moins pour
un an, à la grande et chère peinture !
Est-ce ambition, est-ce instinct
je me sens entrainé vers les hauts
sommets- je n'ai fait que jeter
ma gomme jusqu'à présent, je
rêve des choses que je pourrais peut-être
jamais réaliser, faute d'argent !
je ne connais rien de terrible comme
cela. ce ne serait rien si j'étais seul,
mais il faut songer à soutenir ma
famille qui est à Cambrai– Combien
j'ai du bonheur de me retrouver là bas
dans cette bonne atmosphère familiale,
me serrant dans le rayon lumineux

de la lampe du soir travaillant
pendant que ma thèse et ma petite
nièce rêvent, et que ma sœur prie.
il y a en province un Calme qui
vous fait penser pendant de longues heures,
la réflexion nait, croît, mûrit facilement
dans le silence et pourtant je retrouve
Paris avec plaisir !- Non pour mes habitudes
un garçon est toujours malheureux, mais
j'entrevois peut-être plus de bonheur pour
l'avenir. tiens pourquoi ne pas te le
dire de suite. je suis amoureux
amoureux fou (c'est bien le mot)
je te vois rire : toujours le même,
Aussi jeune avec ses 33 ans. jadis,
rue de Montparnasse. je rêve un
mariage, mon existence réglée, douce
calme et charmante comme elle. faut-il
te dire qu'elle est blonde, qu'elle joue
très bien du piano et qu'elle peint d'une
façon extraordinaire (c'est mon [illis.],
pour son âge, elle à 19 ans)
Comment cela est-il venu ? je l'ignore,
peut-être, pendant ces leçons du soir,
ou, en face des plus beaux modèles de
l'antiquité, je parlai d'esthétique,
s'est-il établi un courant que je ne
puis définir, toujours est-il qu'un
beau jour, le savant professeur s'est
trouvé bel et bien lié par les bras les
jambes et le cœur et, que deux
grands yeux bleus semblaient étonnés
et ravis de la capture.- pour parler
prose : c'est la sœur de mon amis garnier,
gardes-cela pour toi- j'ignore encore
quand il me sera possible de sonner
mon corps à mes beaux rêves, c'est
te dire que la discrétion est de
rigueur. Ponson épouse la sœur
ainée de ma jeune amie, vers le mois
d'avril.
Maintenant que j'ai bien bavardé
sur moi, causons un peu de toi et
d'abord toutes mes félicitations, et

celles de tous mes amis pour l'illustration
de ton beau volume on trouves que cela
a un parfum de siècle dernier, certaines
illustrations [illis.] un peu Calot
tu me sembles merveilleusement taillé
pour ce genre de travail, quel dommage
que tu ne sois pas en relation avec
quelques maison de Paris qui te commanderait
un travail aussi rémunérateur qu'intéressant
tout le monde a eu un plaisir infini
à voir ton illustration en particulier
du sermon de Simon. justement,
Guillard de L'opéra, qui est de Toulouse
dans un diner, ici, nous avait conté
l'histoire en patois.
je fais cette années une mise
au Tombeau de 3^{m} de Large 2,25
de hauteur. je vais chercher des morceaux
intéressants, ma toile est couverte et
j'ai même déjà des morceaux de terminés
j'aurai mes anges rebelles à l'exposition
universelle. Comme j'espère te voir à cette
époque là, je te réserve une biographie et
la photographie (de goupil) de mon prométhée de
l'an dernier.
[en marge]
je t'embrasse mille fois
Eug. delacroix (ne sois plus si long à
m'écrire)
garnier fait la séance du 16 juin ou l'assemblée nationale fit un espèce de
triomphe à Mr Thiers
Il m'a été imposé d'aller voir Mr Bulio, j'irai
bientôt. ne leur parle pas encore de mes amours, ce
n'est pas assez avancé.
Au revoir mon vieil ami et embrasse pour moi ta femme, ta mère et
tes marmots et dis lui que je fais les meilleurs vœux pour leur bonheur

DHE-ND-4 :
Mon Cher Ami
Je pense bien souvent à toi,
tes soucis dans la vie, trouvent en
moi, un écho, tu n'en doutes pas,
je te vois attelé à ta besogne
macabre qui, certainement

serait intéressante, à la condition
de te servir des documents anatomiques
pour un tableau. enfin cela
rapporte… même des portraits,
c'est parfait. ta lettre
est plus gaillarde, tu relèves la
tête, tu penses au Salon
C'est de bon augure.
Serai-je du jury cette année ?
mon idéal, serait de me consacrer
à la défense de tous ceux qui, comme
toi, restent isolés en Province–
on marche sur eux- c'est dit-on
La Lutte pour la vie- j'ai
habité aussi la Province, mais
à la condition d'avoir à l'académie
de Valencienne, un fixe qui me
permit de faire de l'art, j'ai
pu lutter, tous les ans j'envoyais
même des grands tableaux, j'avais
créé, une école de modèles, et
tout marchant quand même,
je sais bien que j'ai été un
peu en retard, sur nos amis
Cornon et B. Constant. mais
je suis arrivé enfin au
hors-concourat et alors, la
bataille se rapprochait, j'avais
droit à ma place. je lutte
encore pour la conserver.
il faudrait avant tout
que je sois du jury ou tout
au moins du comité.
aux dernières Elections pour
le comité j'ai été à la suite
des 50. pour lesquels on a
voté– dans les 10 supplémentaires
de 6ème– depuis, quatre ont
disparu, je reste donc le second
à entrer – voila la situation,
quelques voix de plus et j'y
étais !
Les Elections pour le jury,
doivent avoir lieu, d'ici une

année., Les Electeurs doivent
avoir exposé ~~pendant~~ 5 fois.
Le collège Electoral est plus
restreint, mais plus choisi.
je me suis trouvé également
parmi les supplémentaires.,
je crois donc pouvoir espérer
passer. Dans le comité ou dans
le jury, c'est alors qu'avec
quelques amis, nous nous proposons
de penser à eux qui sont
oubliés et à les relever.
Mais il faut pour cela qu'ils
nous aident. Si tous les Electeurs
de la Province, votaient pour moi,
je suis bien certain que je passerais
et alors, ils auraient en moi, un
représentant tout naturel.
Ce que je regrette le plus
dans ta situation, c'est que tes enfants
ne me paraissaient pas armés pour les
Luttes de l'existence. Si tu venais a
leur manquer, que deviendraient-ils ?
seule ta fille qui est modiste possède
un métier, elle est certaine de
s'y retrouver toujours– j'ai autour de
moi, un nombre infini de jeunes filles
qui attendant une position, quoique
munie des meilleurs brevets elles l'attendront
longtemps, parce que toutes les carrières
sont encombrées.
Les artistes Peintre et Sculpteurs
sont absolument abandonnés du public
qui se désintéresse de plus en plus
de nos productions.
On a tellement égaré..
le pauvre public, si tu voyais ici
les représentants de l'impressionnisme !
et cela s'est vendu assez cher.

DHE-ND-5 :
Bonjour gredin
que fais-tu ce matin ?
Vas-tu chez Beauchâton, ou bien

animé d'un saint goût classique vas-tu à
l'Atelier ? travaille t'on depuis l'exclusion
de ceux que tu m'as nommés, et tes
dessins pour Gill (par Perrès) et ton tableau
et tes Etudes ?... et tes plaisirs ? conte
moi tout cela, quand tu m'écriras prends
ma lettre afin de répondre à toutes mes
questions.
Je viens de passer quelques jours
à Niergues que j'appellerais volontiers
le Palais de Borée, j'étais là comme
[illis.] au milieu des brumes du soir
et des tempêtes du Nord.
Dernièrement, c'était un soir tout le
monde dormait à la ferme, nous deux
seulement, Emile et moi, lisions les
tragédies de Cellular, le vent [illis.]ait
avec des accents si dramatiques, que
je ne puis m'empêcher de sortir
afin de jouir du spectacle de la
nature en tourment dans toute ses
et j'étais là au milieu des
tourbillons de neige, les cheveux hérissés,
les grands chiens noirs et blancs groupés
et hurlant autour de moi, un
vrai univers quoi ! je n'avais pas de
harpe, mais la nature se chargeait
de l'orchestration, tous les vents
chantaient avec une harmonie effroyable,
la neige et le grésil clapottaient sur
le vitres, par moment on se serait
cru plutôt entre ciel et nuages que
sur la terre, au ciel pas une étoile,
à dix pas la neige se confondait
avec l'ombre, mais que c'était beau
il faut être ici pour voir de semblables
spectacles, à Paris, ce sont les tempêtes
d'opéra Comique. Au bout d'un instant
Emile vint me retrouver, il portait
une lanterne sourde, quand je le
vis sortir de la maison, sa petite lumière
tremblotait, il semblait à chaque instant
qu'elle allait s'étendre et elle ne
s'éteignit jamais.

Ainsi les âmes fortement éprouvés
par le malheur résistant à l'orage, on
croirait qu'elles n'ont plus qu'un souffle
mais elles sont blindées par l'énergie
et l'espérance.
en ce moment je crois que tout
allait s'abimer sur nos têtes, les
grands arbres de l'avenue s'entrechoquaient,
se baissaient, levaient leurs branches noires
vers le ciel, la [illis.] des
maisons volait de toutes part et
s'éparpillait dans la neige, des
craquements, des hurlements, des
gémissements, des sifflements, se croisaient,
se répondaient et déchiraient l'air
plein de neige, nous résolûmes de
battre en retraite, Emile devant moi
son fusil sur l'épaule son grand dos
blanc et courbé ouvrait la marche
je suivais mon fusil tout armé
les chiens la tête basse et la
queue dans les jambes venaient après,
nous eûmes toutes les peines du monde à
fermer la porte, des génies semblaient
nous disputer le terrain pied à pied.
Avec quel plaisir nous réchauffions
nos membres engourdis, quelques instants
après, un bon feu brillait encore
heureusement et en montant nous
coucher n'ayant plus le terrible
devant les yeux, nous pensions
aux malheureux, aux pauvres qui
abondaient par ici, et aussi aux
animaux qui sont obligés de vivre
dans la campagne.
Je voudrais consacrer ce qui
me reste de papier pour te
remercier de toutes les démarches que
tu as faites pour ma sœur, mais
entre nous une fois suffit merci
donc une bonne fois et mon bon
serrement de main à te faire crier
ton ami
Eugène D

P.S Nous avons reçu le télégramme
tant désiré de M. Descoins, la
noce aura lieu le 25 de ce mois-ci
je compte partir dans les premiers jours
de Février tiens ma chambre prête
car je sais (par mon petit doigt) qu'elle
ne l'est pas en ce moment, il y
a sur mon lit des robes, des
jupons, que sais-je ? enlève moi tout
cela et remets tout aux porteuses ou dans ta chambre.
je termine encore par des questions.
Vas-tu au Lyrique ? on a repris un
charmant petit opéra, la Fanchonnette
Mr Miolon fait Merveille.
Mes compliments à la famille
et M. Balès et à Paulin.
[en marge]
et tes leçons d'escrime N[illis.]
je t'envoie 50^f^ pour le loyer

DEVES Paul :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

DP-1 :
[MINISTERE/ DE L'AGRICULTURE./ Cabinet/ du Ministre.]
Paris, le 29 X^bre^ 1881.
Mon cher Monsieur,
Conformément à votre
désir, je viens de recommander
à M. le Ministre de l'Instruction
Publique, pour l'emploi de professeur
de dessin au lycée de Montpellier,
M. Marsal, en faveur duquel
vous m'avez demandé d'intervenir.
Je souhaite que ma démarche
soit efficace.
Croyez, mon cher Monsieur,
à mes sentiments dévoués.
Devès Paul
Monsieur Anterrieu.

ESNARY François :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

EF-1 :
Beziers ce 18 juin 1886.
Mon cher Marsal,
Comme toi je suis chargé en famille
j'ai eu deux de mes enfants malades [illis.]
deux six mois de maladie j'avais négligé
quelques peu mes petites affaires la seule
cause de mon retard dans mon voyage
à Montpellier.
Je ne sais au juste l'époque ou je pourrais m'y
rendre je pense aller en Provence pour y passer
deux ou trois mois avec ma famille il peut se
faire que je m'arrête ce jour là pour te serrer
la main et causer.
Mon but était de trouver une vitrine pour
exposer ma peinture et je tenais beaucoup
à être renseigné par toi à ce sujet pour avoir le
meilleur des conseils.
Je me trouve à Béziers depuis plusieurs années
sans savoir ni pourquoi ni comment
enfin je commence en avoir assez et [illis.] de
retourner en Provence j'avais le désir de me faire
connaître en bien à Montpellier pour pouvoir y
trouver quelques relations et comme la partie de
la provence que j'habite est sans artistes je voudrais
~~voir~~ de temps à autre avoir une occasion pour
venir me retremper dans la ville artistique la plus
rapprochée c'est pour cela que j'ai tenu à me
rappeler à toi et nous trouvant tous deux dans
les mêmes conditions de famille j'ose croire qu'il
nous sera agréable de nous revoir et nous tendre
à l'avenir une main entre le département du gard
qui nous séparera
Excuse-moi mon retard je suis désolé
d'être obligé de retarder mon voyage.
Je te désire la plus parfaite santé à ta famille.
à bientôt je le pense.
Tout à toi.
F.Esnary.

FEMINIER Albert :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

FA-1 :
Marseille le 8 août 1885
Monsieur Marsal
Montpellier
Votre [illis.] du C^c^ me parviens
ici aujourd'hui.
Devant être à Alais demain
je vous prierai d'attendre la décision
que prendra la mère de la pauvre
fillette au sujet des mains.
Comme vous pouvez le comprendre
ces sortes de portraits n'ont quelque
fois rien de commun avec le bon goût artistique
ce sont des reliques dont le fond et
la forme ne sont pas justifiables de l'art
c'est une affaire de sentiments.
Je dois ajouter que dans le
cas où on prendrait la décision de
faire le portrait avec les mains il
vous sera payé en plus tel supplément
que vous y jugerez convenable.
Demain je vs aviserai définitivement
Agréez, Monsieur, mes sincères
salutations
Albert Féminier

FERRER Louis :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

FL-1 :
[en-tête : La France d'Oc/ DIRECTION ADMINISTRATIVE]
Béziers, le 9 Août 1894
Monsieur et cher Collaborateur
Depuis les diverses entrevues que
j'ai eu l'honneur d'avoir avec vous, je
n'ai plus eu l'occasion de vous
entretenir de la marche de l'œuvre à
laquelle, je viens vous prier d'apporter
votre concours.
« La France d'Oc »- va passe sous
peu dans le domaine de la réalité. Nous
allons faire paraître un numéro spécimen
pour montrer bien clairement au public
l'importance de cette publication.

En ce qui concerne la partie illustration
le comité a décidé d'opérer par clichés,
ce qui permettra de sauvegarder
l'originalité de tous les dessins qu'on
nous remettra.
Je vais donc vous prier, de vouloir
bien m'adresser, le plus tôt possible,
tel dessin qui vous conviendra.
Ne vous préoccupez pas des dimensions,
nous ferons réduire, selon besoin
du format et de la mise en page.
Comptant sur votre précieuse
Collaboration, je vous prie d'agréer,
Monsieur et mon collaborateur, l'expression
De mes sentiments respectueux.
Le directeur- Administrateur
L. Ferrer
L. Ferrer
19. Avenue de la République
Béziers

FL-2 :
[en-tête : La France d'Oc/ DIRECTION ADMINISTRATIVE]
Béziers, le 13 Août 1894
Monsieur et cher collaborateur
Nous venons de décider de
donner, en première page, dans notre
numéro spécimen, le protrait du
grand Maître F. Mistral.
Vous êtes tout indiqué, vous
peintre du félibrige, pour nous faire
le dessin à reproduire.
Veuillez donc me faire savoir,
par retour de courrier, quel jour
vous pourrez m'envoyer ici
un beau dessin (au crayon de référence).
Je vous demande pardon de
vous donner toujours le pas de
charge, mais vous comprenez
combien nous sommes pressés en
ce moment.
Je compte donc vous lire
demain, je pourrai ainsi

prendre mes dispositions pour
le clichage.
Remerciements et amitiés
L . Ferrer

FOEX Gustave :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

FG-1 :
[en-tête : Ministère/ de l'Agriculture/ Ecole Nationale d'Agriculture/ de/ Montpellier/ Direction]
Montpellier, le 2 Mai 1893
Mon cher monsieur Marsal
M. James accepte votre proposition
et me prie de vous engager en
conséquence à vous entendre
avec M. Lagatu (Rue Magnol-
Maison Freydier), pour le suivre
dans ses excursions.
Les sujets de vignettes que vous
pourriez receullir demain pourraient
être : Valergue, le château et l'Aqueduc
de Castries, le pic Saint-Loup et
ce qui vous paraitra pittoresque
sur la route. Au [illis.] Guillermin.
Votre bien dévoué
G. Foëx

FG-2 :
[en-tête : Ecole Nationale/ d'Agriculture/ de/ Montpellier/ Direction]
Montpellier, le 30 juin 1893
Mon cher monsieur Marsal
J'aurais besoin d'aller à Vauvert
pour recueillir des documents sur
une nouvelle maladie de la
vigne que j'y ai observée il y a
quelque temps et je désirerai y
faire prendre sur place quelque
aquarelles de rameaux de vigne.
Seriez vous disponible pour m'y
accompagner Lundi ou Mardi
prochain ? . Je vous serais obligé
de vouloir bien me faire connaitre

votre réponse le plus tôt possible
afin que je puisse savoir si je
trouverai tout dans les conditions
voulues à Vauvert, le jour
que vous aurez choisi.
Veuillez aggréer, mon cher
Monsieur Marsal, l'expression
De mes sentiments affectueux
G.Foëx

FG-3 :
[en-tête : Ecole Nationale/ d'Agriculture/ de/ Montpellier/ Direction]
Montpellier, le 3 juillet 1893
Mon cher monsieur Marsal
La maladie qui m'intéressait à Vauvert
et dont je voulais vous faire reproduire
des échantillons a complètement disparue
ces temps-ci nous renverrons donc
à plus tard et à autre part l'excursion
projetée.
Recevez, mon cher monsieur
Marsal, mes bien sincères salutations
G. Foëx

FRIZET Malachie :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

FM-1 :
[en tête : journal l'Eclair Montpellier]
Samedi.
Mon cher artiste
Mon ami, Henri de Vichet, qui
est allé vous voir, a exposé des fleurs
chez Moitessier. Je lui avais promis
quelques lignes en chronique et je
ne voudrais pas manquer le n° de
demain dimanche.
Voulez-vous me rendre le
service de m'envoyer, de 3h 7
heures, quelques notes pouvant me
fournir la matière d'une chronique
ayant l'air d'avoir été écrite pour
un connaisseur ? s'il vous plaisait de

faire vous-même la chronique, vous
savez que vs pouvez compter sur
ma discrétion
a vous freiralemen
M. Frizet

FM-2 :
[en tête : journal l'Eclair Montpellier, cabinet du rédacteur en chef]
Mon cher Marsal,
J'espérais vous voir au
Théâtre.
Pouvez-vous venir
causer avec moi
aujourd'hui entre 4
et 6 heures ? C'est
assez pressé.
Vôtre
M. Frizet.

FM-3 :
[carte de visite : Malachie Frizet, Rédacteur en Chef de l'Eclair.]

serait bien reconnaissant à
l'ami Marsal de passer
chez Moitessier pour
examiner le tableau de fleurs
d'Henry de Vichet et d'adresser
ensuite à l'Eclair quelques notes
sur les parties dignes d'éloges.

HENNETON Paul :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

HP-1 :
Poissy le 27 février 1867
Mon cher Edouard
à Paris
J'ai mis un billet de 343^{F} au nom
de mursale, payable chez vous, je vous prierais
de dire à votre concierge si on se présentait
qu'il réponde au 2 fois que l'on se
présentera, que le nommé mursale est
en voyage et qu'il n'a pas laissé les
fonds pour payer son billet

Vous m'obligeriez, et j'en
en ferai
mon affaire
Je vous serre la main
V/ Cousin
p. Henneton

[en marge]
Ceci est entre nous et n'égarez pas ma
Lettre

HENNETON LAMI Mathilde :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

HLM -1 :
MHL -1 :
Montmorency 23 Mars 15
Mon Cher Edouard
me voilà depuis Jeudi de
retour à Montmorency où
dès mon arrivée j'ai été
saluée par les bombes ennemies
Quelle émotion a eu mon
amie puisque une de ces
bombes est tombée au bout
de son jardin. Voila ce
que vous m'avez pas à
craindre dans votre midi
je suppose. Je suis restée
deux jours à Albi et
Robert ces deux jours est
venu déjeuner avec moi
il a très bonne mine et
espère rester à son poste
jusqu'à la fin de la fin de cette cruelle
guerre. Je pense mon cher
Edouard que les bons soins
dont ta femme t'entoure t'ont
remis sur tes deux pieds
et que maintenant tu grimpes
facilement à ton cher atelier
Donne moi de tes nouvelles
(de vos nouvelles je veux dire)

et en même temps envoie -moi
l'adresse de Geneviève. J'aurais
voulu par politesse lui répondre
et ai oublié de te la demander
Je me rappelle avec plaisir
la journée passée près de vous
et vous envoie à tous mes
meilleurs amitiés.
M. Lami

HLM-2 :
Montmorrency 4 7bre 15
Mon Cher Edouard
Ta lettre reçue hier et
contenant de vos
bonnes nouvelles m'a fait bien
plaisir et j'aurais été
très heureuse de pouvoir
vous aider pour l'entrée
de votre fils dans une
usine. Mais tu as du
lire dans les journaux d'hui matin,
l'affaire de corruption
de l'usine du St de Tarn,
là où est Robert.
Le directeur a été arreté
ainsi que plusieurs
chefs de service, un
s'est suicidé. Ce
n'est pas le moment
pour Robert de demander
cela si toutefois il avait
pu le faire ayant été
demandé à cette usine par
un des ingénieurs.
Je suis même fort
inquiète depuis que j'ai
appris cela au sujet de
Robert car quelquefois
changement de tête
peut amener beaucoup
de changement aussi
dans le personnel.
Tu vois mon pauvre

Edouard que je ne peut
faire intercéder Robert
pour ton fils en ce
moment ou il doit y
avoir là bas un vrai
scandale qui doit mettre
le pays et l'usine en
révolution. C'est bien
que sans cela j'aurais
prié Robert de s'en
occuper quoique la chose
soit bien difficile. J'ai
icic une dame amie
dont le neveu depuis
6 mois fait des démarches
et lui a travaillé ds
une usine ! de métallurgie
eh bien ! il est toujours
au front.
Je comprends votre
anxiété à le revoir auprès
de vous ; mais étant
dans un journal là
il me semble, qu'il
aura plus de facilité
qu'un autre pour y
arriver. Moi j'attends à présent
des nouvelles de Robert qui
me tranquilise sur son sort
là bas. J'ai su enfin par
une personne de Lille évacuée
à Paris qu'Alfred et toute
sa famille n'avait pu partir
à temps de Lille où ils
sont restés enfermés au
milieu des Allemands.
Ses deux gendres seuls ont
pu se sauver. Un anglais,
l'autre Belge. Il parait
qu'ils y vivent normalement
mais qu e la vie y est fort
chère. Ma santé n'est
pas bien brillante je tient
cela de mon grand ennui

je vais aller passer 2 ou 3
jours au Havre pour aller
au cimetière : le 12 il y
aura un an que mon [illis.]
mari est resté là bas
et il me faut attendre encore
pour le ramener.
Tiens moi au courant si
ton fils réussi et vous
encore à tous ma grande
pensé de ne pouvoir vous être utile
[en marge]
Ma bonne affection M Lami

HLM-3 :
Montmorency 21/9/16
Mon Cher Edouard,
Bien souvent je pense à
toi et à ta famille. Le
proverbe n'est pas tout à
fait exact. Loin des yeux
loin du cœur. Tu ne crois
pas cela je suis sûre
d'après la rareté de mes
nouvelles. C'est étonnant
comme depuis cette guerre
la notion de temps disparaît
Voila un an que nous
ne nous étions donné de
nouvelles les uns les autres,
je suis heureuse d'apprendre
que ton fils Louis va
être mis à l'arrière. Pour
toi une grande inquiétude
de moins et que ta santé
est très bonne. Continue
mon cher cousin je te
le souhaite de tout mon cœur
Robert n'est plus dans le
Midi. Il a changé d'usine
et de région. Il est à
[illis.]
depuis Février denier, et
j'espère qu'il y est jusqu'à

fin de la guerre, qui au
dire d'Anglais Compétants
ne fait que commencer, et
doit durer encore 18 mois.
Il parait dit on que le
Nord sera débarassé bientôt
Mais il faut les réconduire
chez eux et y faire au
Centuple ce qu'ils ont
fait en Belgique surtout,
et en France. Ce
pauvre Alfred et sa femme
sont toujours à Lille
leurs trois filles et leurs
bambins en sont revenus
au mois de décembre dernier
Elles n'avaient pas souffert
Elles sont à Paris depuis
avec leurs maris
Seulement celui de l'ainée est
Belge et va être appelé et celui
de la 2nde et Anglais, a 24 ans,
je crains fort qu'il parte.
Le dernier était au service
a été malade et est officier
mécanicien chez Peugeot. Celui
là est garé. Je ne te réponds
qu'aujourd'hui, rentrant du
Havre où je suis allée pour
L'anniversaire de mon mari
Je comptais bien pouvoir
faire ramener son corps et
l'avoir près de moi enfin,
et Cela est impossible, le
Havre étant dans la zone
des armées. Il me faudra
donc attendre pour avoir cette
consolation la fin de la guerre.
Tout coute fort cher ici
Cependant nous ne devons
pas nous plaindre nous
sommes des privilégiés
Je passerai mon hiver
ici, je n'irai pas à Nice

Mon amie n'y va pas ; toute
seule, ça ne serait pas gaie,
et puis j'ai des intérêts
qui me retiennent ici.
Voila un vrai journal
Mon cher Edouard et
nous ne resterons plus si
longtemps sans nous
envoyer des nouvelles
chacun de notre côté
Pour toi et les tiens
Mes biens affectueuses
Amitiés
Ta Cousine
M. Lami

INJALBERT Jean-Antoine :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

IJA-1 :
Paris 1er Juin 92
Mon cher Ami
Je te remercie de l'envoi
du journal La Campana
de Magalouna, et de
l'article dialogue, des
Pierres qui parlent ; ton
attention en me le dédiant
m'est très sensible.
J'apprends aussi que
parmi les collaborateurs
artistiques de l'Hérault
artiste, tu es du nombre ;
cela me fait grand plaisir
Je ne sais au juste ce
que sera et ce que dira
ce journal qui doit voir
le jour une seule fois
au moment de l'inauguration
du monument de Molière
il me parait y voir beaucoup
de noms et je ne sais
pas s'il y aura de la place
vraiment pour tout ce monde

Entre autres choses qui
y paraitront de moi, il y aura
naturellement le Molière
(monument) : ils ont insisté
pour que j'en fasse la
couverture, j'ai hésité
a la faire n'étant pas au
courant de ce genre de
travail et puis, ma fois, je
me suis laissé aller à la faire
à ma façon = tu me diras
ce que tu en penses lors de
son apparition, mais je
crois qu'elle répondra
au titre qui était imposé.
-Je suis assez ennuyé
de ce tapage que Boluffe
fait dans le journal de
Montpellier : il semble ici
à Paris que tout le public ~~s'en~~
s'occupe du démontage de
mon haut Relief, et c'est lui
tout seul qui fait la demande
et la réponse, me mettant
en jeu, n'ayant rien dit, pas
même répondu : Je crois
qu'il a besoin d'alimenter son
journal par quelquechose, ou
tout au moins qu'il veut
attirer l'attention du public
sur sa feuille ; -Ces procédés
me paraissent déloyaux
à mon égard- il ferait bien
de prendre des informations
à bonne source avant de
parler ou d'écrire : Je n'ai
rien à imposer à la ville.
Je le donne tout bonnement à
condition qu'il soit en promenade
au jardin public, décorant
l'entrée d'une grotte : mais
il le sait, et ce qu'il fait est
comme je le dis plus haut, pour
faire prendre sa feuille.

Je vais le laisser aboyer
jusqu'au moment de prendre
une décision énergique et pour
laquelle il en préfèrerait une autre ;
En attendant je le ferai
figurer dans ce numéro illustré
avec une pensée, d'un de nos maîtres
écrivains français, dans le bas :
Merci de nouveau de
ton bon souvenir ; ce dialogue
est assez bien trouvé. fais
tous mes compliments chez toi
et crois moi cordialement ton
ami
A. Injalbert

IJA-2 :
Paris 19 mai 94
Mon cher Marsal
J'ai reçu ta lettre
avec le croquis de
ton panneau, et j'ai
vu ce soir [illis.] ;-
jusqu'à cette heure il
n'avait connaissance
d'aucune invitation d'appel
à un Jury quelconque
mais il doit m'en infor-
mer : je l'ai mis au
courant de ce concours
ridicule, car j'étais au
courant par la lecture
du Petit Méridional.
–Il était si simple
de demander aux candidats
la liberté de faire et
de composer ce qu'ils
étaient à même de
concevoir par la vue
même des lieux à
peindre.
Je me demande
en quoi ceux qui aurait
satisfait au programme

donné pourront être reconnus
aptes à faire autre chose
plutôt que d'autres
Enfin, c'est ainsi ;
si tu sais d'autres Jurés
à me signaler, dis les-
moi un mot sera
bientôt dit.
Je désire que
tu sois parmi les choisis
et ce qui est mieux
parmi les vainqueurs
en vue du but définitif
en tant que résultat
fais mes amitiés à
Madame Marsal.
J'espère faire quelque
chose l'été prochain
sur la place de la Comédie,
et te voir.
En attendant
je te serre cordialement
la main
A. Injalbert
18 Rue Val de Grace

IJA-3 :
Paris 10 7bre 1900
Mon brave Marsal
Les femmes sont quelquefois
bonnes conseillères, mais en
la circonstance je crois que
tu serais mal inspiré si
tu donnais suite à ton idée
de poser ta candidature à
un emploi de professeur
[de peinture] à l'Ecole
des Beaux arts de Paris.
Tu ne te doutes pas en
aucune façon à quel point l'aspiration
à cet emploi germe dans
la cervelle de pas mal
d'artistes de marque.
(dussent-ils ne l'avoir qu'à

titre honorifique)
Bien entendu ils auront
tous plus ou moins leurs
titres au Salon, non seulement
hors-concours, mais chevaliers
et officiers de la Légion
d'honneur. j'en sais quelque
chose ; et dans ces conditions
obéir aux conseils de ta femme
c'est aller au devant d'un
échec certain : je vois
que tu t'en doute un peu,
–Mais, les femmes, elles,
ne doutent de rien.
Le Ministre en cette affaire
n'est que l'instrument
du Conseil Supérieur, lequel
lui, fait son choix que le
ministre est appelé à approuver
Cette annonce officielle est
faite selon la loi, mais
on sait ce que cela veut dire,
aurais-tu le double de talent
que tu peux avoir.
Pour ce qui a trait
à ton fils quand viendra
le moment en octobre
la liste des professeurs sera
dressée et je te donnerai
quelques renseignements
en même temps que je le
recommanderai
Peut être serai-je
bientôt dans le midi mais
de passage rapide, étant
fort pressé ici
Je reviens a mes
moutons : Ne crains pas
de déplaire à ta femme en
Cette circonstance elle
te ferait faire inconsciemment
un pas plus que maladroit.
= Certes on n'invente
pas plus ici qu'ailleurs

et les cerveaux ne sont pas
mieux constitués ! mais il
y a le milieu : l'entrainement
le contact journalier des
tendances, des aspirations ;
autant des choses qui si elles
ne sont pas suivies couramment
–on perd le nord, et bientôt
a 10 ans 15 ans d'intervalle
deux êtres faisant le même art
séparés, ne parlent plus du
tout la même langue :
« Et c'est ce qui me fait temps
en temps sourire quand j'entends
parler de décentralisation à propos
d'art. = l'histoire se recommence-t'elle ?
Je te serre la main
A. Injalbert.

ISNARD Jean-Roch :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

IJR-1 :
Mon cher Marsal,
En vieux camarade j'éprouve le
besoin de te revoir à la fin mai ou
dans les premiers jours de juin
je pense aller à Montpellier c'est
pour moi l'occasion d'aller nous
rappeler notre jeunesse ainsi que
nos rêves d'arriver dans ce grand
Paris que nous avons quittées l'un
et l'autre pour venir vivre sous le
ciel natal en plein soleil que
des choses passées depuis 1870.
Je me suis adressé au félibre [illis.]
pour avoir ton adresse aussitôt je
m'empresse de te lancer ces quelques mots
pur te demander si tu ne pense pas
t'absenter à l'époque que je te fixe
et si tu éprouve comme moi le désir de nous revoir.
JR. Isnard
élève de gérôme ancien pensionnaire
du département des Bouches du Rhône

et de Mademoiselle [illis.] rue des
Beaux-Arts.

JANSPERRE Mathieu :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

JM-1 :
Paris le 6 Juin 1880
Monsieur Marsal
J'ai eu l'honneur de vous
Ecrire vers la fin de l'Expo.^{ion} universelle
De 1879 pour vous accusé réception
de votre petit livre de dessin à la plume
que j'avais totalement oublié de vous
remettre en partant de Montpellier.
Je l'avais remis entre les mains de
Monsieur Antoine Rousse domestique
chez Monsieur Dugonnet substitut à
la cour de Montpellier Rue du petit sel
étant venu vous rendre visite à Paris
je l'ai prié de bien vouloir remettre
votre petit livre à vous-
même ; j'espérais avoir une réponse
de vous bref je n'ai plus osé vous écrire
ne sachant pas à quoi attribuer votre
silence ; vous ayant toujours eu en
estime ; tant pour vous-même ; ainsi que
pour votre (permettez moi de le dire)
votre talent comme peintre. Cela m'a
fort peiné et découragé je vous l'avoue
Si aujourd'hui j'ose vous adresser
cette lettre pour deux choses
à laquelle je ne ouis le silence
la première m'est personnelle.
Comme il serai trop long à vous
énumérer les soucis et les revers que j'ai
éprouvés, depuis mon départ, j'ai perdu
et nous somme encore affectés de la ^perte
de nos deux Enfants, le petit Eugène
et Henri se sont suivis de près. Il ne me
reste que Paul, l'ainé et mon petit bébé
d'un an. Ce qui fait deux sur cinq
qui me reste ; ma santé quoique bonne
est toujours faible ma femme et les enfants

sont assez bien portants. Je souhaite
de tout cœur ma petite famille se joint
à moi désirant vous trouver en bonne
santé ainsi que votre chère Dame et
vos Enfants. J'ose réclamer
de votre bienveillance un service
si toutefois vous n'y voyez rien qui s'y
oppose : voici ce dont-il s'agit
Le peu de temps qu'il me reste entre
mon travail pour vivre, je fais
du dessin espérant réussir dna sle
croquis fusain et l'aqua forti- je n'ai
cesser d'y travailler le temps qu'il me
restait libre pourtant une chose me
manque enfin de mieux étudier
Vous ~~n'êtes~~ pas n'ignorez pas qu'à Paris
on est très strict pour cela – pour
dessiner les points de vue où
monuments. Il faut une permission
j'oserai attendre de votre bonté que
vous me fassiez une lettre comme quoi
j'ai suivi quelques temps vos cours
de dessin que je ferai viser avec
ma demande au Commissariat
de mon arrondissement pour obtenir
une permission de dessiner ou de peindre.
Les personnes amateurs et peignant eux-mêmes
M'ont conseillé de l'adresser à votre
bonté ayant suivi quelques temps
le dessin sous votre direction ; j'obtiendrai
ma permission sans retard ; désirant
étudier fermement ces mois-ci
où les Campagnes sont belles autour de Paris
Recevez Monsieur Marsal
en même temps toutes mes félicitations
de vôtre beau tableau (au Salon).
<u>la Cigale</u> : j'ai eu de la peine à le
trouver, voici pourquoi, il me semble
malheureusement placé. Il est au
dessus de la porte 29. Face à la salle
des dessins ; la trop grande influence
de monde empêche de l'admirer
longtemps ; rapport au va-et vient
d'une salle à l'autre ou l'on étouffe

il y a là quelque chose de défectueux
pour les Artistes de Province
toujours tout à l'un au détriment de l'autre
J'ai aussi remarqué les toiles de
Mr Baudouin mieux placées
et en vue. Je n'en dirai rien en comme
bonne impression.- Quant au vôtre
je l'ai trouvé fort beau : le groupe est
charmant, l'olivier bien réussit
campagne bien éclairée et chaud de ton
des personnes avec lesquels j'étais m'ont dit
que vous aviez traiter votre toile de
main de maître que le dessin en est
tout correct ; en somme beaucoup de bine.
Espérant Monsieur Marsal que vous
me ferez l'honneur d'une réponse recevez ainsi
que Madame Marsal mes respectueuses salutations
Je vous serais très reconnaissant
Monsieur Marsal ; de dire bien
des choses aimable à Mourier er
Mme Girardot Peintre de ma part
je leur garde toujours un bon souvenir
pour la bienveillance qu'ils m'ont
toujours montré.
J'ai eu plusieurs fois le plaisir
de voir Monsieur Gironis et ses
deux Amis : dans la première années
de leur entrée à l'Ecole des beaux-Arts
depuis je ne les avais plus revus
ils sont sans doute retournés à
Montpellier. Tous mes souhaits
pour qu'ils réussissent.
Dans quelques jours j'aurais le
Catalogue Illustré du Salon
il est chez l'[illis.].. Vous me ferez
bien grand plaisir en me faisant l'honneur
de l'accepter en témoignage de gratitude
des bontés que vous avez eues pour moi
J'ai l'honneur d'être
Monsieur Marsal
votre dévoué.
Jansperre Mathieu
62 Boult Magenta
Paris

Si vous avez quelques
Commissions pour Paris
je me mets entièrement
à votre disposition je les
ferais sans retard.

LAMOUREUX Jean-Honoré :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

LJH-1 :
Cher Maître et Ami
Je travaille toujours à mon manuscrit,
dès qu'il sera terminé je viendrai cous revoir, pour
les détails. Ce ne sera guère que vers la fin du mois prochain
J'ai beaucoup de malades et suis très occupé.
En attendant ma visite veuillez je vous prie
Travailler aux gravures et préparer les modèles.
Voici comment je serai d'avis de les classer
I hors texte
S. Jacobé- S. Salomé . S. Sara
Eglise extérieure, antérieure- Vue d'ensemble de la ville
Avec l'Eglise.
Cérémonie de la descente des reliques, d'après
la plaquette de M. Del[illis.], avec un
seil texte au milieu
//Dans les texte
La Chapelle haute
Les chasses
Le saint bras, sans le coussin qui le supporte
La Procession de la plage avec la barque qui porte la Sainte
Les deux Saintes et la barque seuls
La gare.
Groupe de Bohémiens
Barque de [illis.]
La Crypte- Le puits de l'intérieur de l'Eglise [croquis]
La scène de S. Sara qui portée sur le manteau de
Alomé monte dans la barque au moment du
Départ page 7. De mon manuel
Ste Sara patronne des Bohémiens qui quête
dans l'ile.
Autel en terre pétrie sur lequel S. Maximin
dit la messe page 8 de mon manuel
voir à la bibliothèque le T.1 de l'abbé Fallon

monuments inédits sur l'apostolat de Provence.
Pour La porte et les deux [illis.] p.1293 [croquis]
Les deux [illis.] seuls p.1302
Les deux Saintes dé[illis.] dans la barque [croquis] p.1305
Reproduction exacte des trois tableaux offerts par
le roi René p.1331
Le Coussin des S. Maries p.1337 [croquis]
Activez, je vous prie ce travail. Une fois prêt vous
pourriez venir ici nous verrions s'ils sont exacts et
vous les enverriez sans retard à Paris.
Pour les autres détails ils viendraient après
Vous pourriez aussi aller passer un jour ou deux aux
Saintes Maries pour mieux vous rendre compte.
Du reste pour tout je m'en remets à votre
Talent et à votre bon gout. Je tiens à faire quelque
Chose de beau à tous les points de vue.
Pour mieux nous entendre venez ici Samedi au
Dimanche avec la voiture, elle part à 2 ½ de Nîmes
Venez avec Fernand, vous me ferez plaisir.
Vous pourriez ici faire le croquis des sujets qui
sont dans Foillon, j'ai le volume. Allons
un bon mouvement. N'oubliez pas que le temps
presse. Je vous attends Samedi soir.
Voici le titre et le sommaire du Livre
Les Saintes Maries Jacobé et Salomé
de Provence.
Leur vie – leur culte
I Leur vie
Ch. I Les S.M. Jacobé et Salomé, leur famille ect
II Les S.M. pendant la vie publique [illis.]
III au moment de la Passion
IV après l'ascension
V Exil des S.M.
VI Les S.M. dans la descente de la Cmargue
II Leur culte
première époque du I au X siècle 3 chapitres
Deuxième du X siècle à la terreur 4 chapitres
Troisième de la terreur à M. [illis.] 3 chapitres
Quatrième de M. [illis.] à nos jours. 3 chapitres
Conclusion
La littérature, la poésie, la musique la peinture et les
Comment on se rend au pèlerinage
Les fêtes de Mai et d'octobre
J'ai vu un imprimeur à Nîmes, il commencerait

l'impression vers le milieu de Mars afin d'être
prêt pour le 24 Mai. Si vous venez Samedi comme
je l'espère, vous pourriez prendre lecture du
brouillon, ainsi vous auriez une idée complète.
Je compte sur vous.
En attendant le plaisir de vous recevoir
présentez mes respectueuses amitiés à votre chère
famille et croyez moi toujours bien à vous
Lamoureux
La Calmette ce 29 janvier 1894

Voir aux S^{tes} Maries
La plage
Annoncés des S^{tes} Maries
à l'Hôtel de Ville
La Chapelle haute
Les Châsses
Les 2 Saintes sur la barque
La Croix de la plage
Le ruban du St Bras

format du livre 22–14 ½
planches hors texte -12-8
Justification 15-8 ½

LJH-2 :
Cher Maitre
Après vous avoir remercié de votre bonne
visite et vous avoir dit tout mon bonheur, je
viens vous soumettre une idée qui m'arrive. Je serais
d'avis de faire pour la couverture et la première page
des armoiries personnelles renfermées dans un écusson
de votre gout, dont voici le détail par à peu près :
[Croquis de l'écusson demandé, légendé de 1 à 4]
1° Une croix avec deux palmes pour rappeler St Julien
Martyr de ma paroisse
2° l'agneau de S. Jean Baptiste mon patron avec la
banderole portant des mots ecce agnus Dei
3° Les armoiries des S. Maries : une barque [illis.]
[illis.]. Vous les verrez la bas à l'hôtel de ville
4° les armoiries de Jérusalem avec les 5 croix
Au bas la croix de chevalier pontifical que j'ai
le droit de porter et dont vous trouverez ci inclus le
modèle. Prière de ne pas trop accentuer les fleurs

de lis.
Dans l'insigne la devise : [illis.] Domini
Comme [illis] vous pouvez faire le chapeau
avec les glands, rappelant mon [illis.], sans
mitre et sans crosse
[Croquis]
Mais encore faire un dessin à votre idée
pleine et entière liberté. Seulement ne pas le faire
trop grand, une miniature. Je pourrai plustard
en faire mon cachet.
Dans le sujet de tête du premier chapitre de la vie
vous pourriez placer dans un écusson les 5 croix de
Jérusalem et les surmonter de la couronne de
Godeffroy de Bouillon.
Placer celles des S^{tes} Maries ([croquis de l'écusson surmonté de la couronne] les armoiries) dans
un écusson au chapitre ou l'on parle de l'Eglise
et de la ville.
Au chapitre premier de la vie, je représenterai
les S.M. faisant l'éducation de leurs enfants
et dans le cul de lampe les femmes [illis.] ect
Ici encore liberté entière, vous en savez plus
que moi
Je vous engage à vous rendre le plutôt
possible aux S. Maries, il fait beau temps et
vous pourrez mieux de visu vous rendre compte
des mille détails. Adressez vous à M. le Curé
qui vous fournira toutes les explications nécessaires
Surtout mettez sans retard la main à l'œuvre
Vous avez du travail de [illis.] et le temps presse
Bien affectueusement a vous et aux votres
Lamoureux curé ch
La Calmette ce 7 février 1894

LJH-3 :
Cher Maître
Mon cousin Monsieur [illis.] de l'hotêl
Menet m'écrit pour me dire qu'il faut
me hater, si je veux que mon livre soit
livré pour le 24 Mai.
Je viens de lui répondre avec prière d'en
informer M.Martel que le retard ne
dépend pas de moi, mais des gravures.
Je vous serais reconnaissant d'activer votre

travail et de prier le graveur de faire
comme vous.
Il faut que vous promettiez d'être prêt pour
le mois de Mai, sinon nous retarderons
l'impression jusqu'à l'années prochaine.
Un effort et ça y sera.
Vous voilà débarassé de votre tableau ;
Prenez votre crayon et en avant, nous
pouvons arriver si vous le voulez. Il y a
beaucoup à faire, mais pour un artiste comme
vous les difficultés ne sont rien. Engagez
le graveur et nous arriverons. C'est la
condition sinè qua non.
Vous comprenez combien je serai ennuyé de
M'engager à l'aventure. Au pèlerinage
je puis vendre cette années près de 200 volumes
cette avance n'est pas à dédaigner pour ma
petite bourse.
Si vous avez la certitude d'arriver en Mai
écrivez moi et je viendrai sans retard
m'entendre avec M. Martel.
Vous avez du recevoir par la poste le volume
en terre Sainte, c'est le modèle que je
choisis. Faites vos dessins en conséquence
et expédiez les au fur à mesure à Paris
pour qu'on vous livre les plaquettes sans
retard.
Je vous félicite de la récompense qui vous a
été accordée, mais j'eusse préféré que
rendant justice à votre talent, on vous
eut confié l'exécution d'un panneau.
Mes amitiés à tous. En attendant de
vous lire croyez moi bien a vous
Lamoureux
La Calmette ce 23 Mars 1894

LJH-4 :
Votre lettre m'a comblé de joie.
J'ai été heureux de vous entendre dire :
Nous serons prêts. Dieu le fasse.
N'oubliez pas que le temps est court. Ne
négligez pas un seul instant vos chères études.
Donnez moi les [illis.] premier jours du moi
avec votre facilité, vous pouvez mener a bonne

fin votre œuvre. J'accorde 15 jours aux
graveurs et donc 20 après le livre sera
Imprimé. Ne pas oublier qu'il le
faut pour le 23 Mai sans faute, sans cela il
faudrait attendre un an, ce qui ne serait
pas agréable pour tout le monde.
Je suis désolé de tout presser,
mais il le faut.
Si je le puis, je viendrai la semaine
prochaine passer une journée.
Voir ou vous en êtes. Vous pourrez
après ma visite envoyer vos dessins au
graveur. Ma visite sera probablement pour
lundi.
Je vous ai attendu pour les fêtes. Mais
Comme sœur Anne je n'ai rien vu venir.
A quand maintenant ?
l'[illis.] s'est affirmé sur toute la ligne.
Les élus ont été choisis sur le volet. Rien
d'étonnant par le temps qui règne. Le tollé
général vous a vengé.
Adieu et à bientôt. Mille amitiés
a tous.
Votre bien dévoué
Lamoureux curé Ch.
La Calmette ce 2 avril 1894.
Tenez vous en toujours au mode : [illis.]
Nous aurons un joli volume

LJH-5 :
Très Cher
J'arrive d'Aix porter mon
manuscrit à Monseigneur l'archevêque
qui a été enchanté. Il va le faire
examiner, l'approuver et me le retourner.
Monseigneur de Nîmes m'a déjà donné
son approbation. C'est vous dire que
je suis prêt.
Si ce n'était que je prêche cette
semaine et jusqu'à lundi à S. Martin
de Crau, vous m'auriez vu paraître
pour voir ou vous en êtes.
Je pense que vos dessins sont à
peu près terminés et que même

vous en avez déjà envoyé quelques
uns les premiers à imprimer
à Paris. Hâtez vous, hatez vous
ne perdez pas une minute. Je
voudrais commencer l'impression le
1er Mai, il faut ce temps.
Vous seul ferez le retard, si vous
n'étiez prêt. Tout réfléchis,
pour aller plus vite, je pense
faire imprimer à Nîmes, je
serai la pour activer. Ne
me retardez pas, nous arriverons
à temps.
Lundi je n'ai pu venir, à
cause d'une maladie, ce sera
peut-être pour cette semaine,
si en rentrant je ne trouve rien
d'extraordinaire.
Je descends à l'instant de
chaire, je griffonne ça
c'est l'heure du courrier
Amitiés à tous. A vous
grosses belles caresses
occupez-vous de moi, travaillez
ne me retardez pas, nous
serons mille fois plus amis
Tous à vous
Lamoureux ; de la Calmette
S. Martin en Crau 13 Avril 1894

Ne mettez pas Ste Sara dans la barque quand elle
arrive portée sur le manteau. Je l'ai effacée dans l'énumération
J'ai vu aujourd'hui à Aix une jolie fresque
représentant le sujet de l'arrivée.
[Croquis de la barque de Sainte Sara annoté de gauche à droite : Trois hommes/ Trois maries/ Ste Marthe/ Sara]
Ange tire ou plutôt [illis.]
Barque avec un ruban

[illis.]
Romain, provencale
[illis.] divers [illis.]
d'hommes qui sont la agitant
bras pour recevoir.

LJH-6 :
Cher Maître
Je regrette que vous n'ayez pu mener plus activement vos
illustrations. Après m'avoir promis vous me laissez en reste,
juste au moment ou je croyais toucher au port, après trois mois d'attente
Etant prêt, je ne puis me décider à attendre. Ce retard serait
préjudiciable à mon œuvre.
Je suis dans l'intention d'envoyer sans retard mon manuscrit à
l'impression. Je veux que mon livre paraisse, dans le format in 12
que vous connaissez pour le 23 mai, illustré ou non.
Il sera illustré si vous le voulez. Et pour vous donner le
moyen d'aboutir je réduis les illustrations aux suivantes, elles
seront toutes hors textes.
[Croix à l'encre rouge] 1° Vue d'ensemble de la ville et de l'Eglise
[Croix à l'encre rouge] 2°Portrait des Saintes Maries Jacobé et Salomé
3°Sainte Sara sur le manteau de Salomé avec la barque et les passants
[Croix à l'encre rouge] 4°Eglise extérieure
5°Crypte 5°Bis [Croix à l'encre rouge] La photographie des statues des Saintes dans barque
6°Chapelle haute, groupe d'ex voto
7°Cérémonie de la descente des chasses église intérieure
8°La procession de la plage avec la barque des Saintes et
l'officiant portant le S. Bras.
Si vous avez le temps 9° Groupe de Bohèmes
10° La gare et le train 11° portrait [illis.]. 12° la couverture illustrée
Il faut que le clichés me seraient rendus au plus tard le 10 Mai. C'est la condition sinè qua non
Dès lundi on va commencer d'imprimer. Passé ce délai
du 10 Mai, mon livre paraîtra sans illustration.
J'eusse voulu confier l'impression à M. Martel, mais
vu le retard je me décide pour Nîmes, il me sera
plus facile de surveiller et d'activer.
Plustard je pourrai faire une autre édition avec les
sujets donnés, gardez les notes. Les illustrations que je
vous demande serviront toujours.
Prière de me dire par retour du courrier, si je puis
compter sur vous. Dans ce cas, envoyez une lettre à Paris avec les
sujets prêts et qu'on m'adresse les clichés sans retard
à Nîmes chez M. Lafare imprimeur place de la
Couronne 2. Traitez le prix et faites le moi
Connaître approximativement.
J'ai toutes les approbations, je suis en mesure de paraître,
retarder serait se faire moquer de moi. Tout le monde
m'attend et comme sœur Anne, on ne serait rien [illis.],
A vous de mettre la main à l'œuvre, si vous le voulez, vous

pouvez fournir à temps les sujets demandés, au vu de ma
lettre adressé à Paris les sujets prêts : Vue générale.
Les portraits des Saintes, Eglise extérieure, Gare et train.
Eglise intérieure, S. Sara sur le Manteau
Les deux Saintes dans la Barque.
Portrait d'[illis.] et préparez activement les autres sujets.
Vous pourriez même intercaler dans les dessins que vous
composerez : le Coussin. S. Sara quêtant, porte et [illis.], tombeau
tableaux du roi René ect. C'est une affaire de [illis.]
Si vous le voulez d'ici au 10 Mai vous pourrez en vous
occupant de moi mener à bonne fin cette œuvre, ainsi que
je le désire. Un mot pour me dire si je puis
surement compter sur vous oui ou non. J'aime les
solutions nettes. N'oubliez pas que l'impression commencera
samedi prochain
En attendant le plaisir de vous lire au retour de
Courrier je me dis bien affectueusement à vous et aux votres
Lamoureux
La Calmette ce 20 avril 1894
N.B. Au vu de ma lettre 1° envoyez tout de suite les sujets

prêts, cités plus haut. Je puis les avoir dans dix jours,
au besoin je m'en contenterai.
2°Travaillez activement aux autres, les adresses à Paris sans retard
le 10 je puis les avoir tous. Pour cela il ne faut pas
lambiner, mais se mettre activement et sérieusement au travail
Depuis que vous deviez faire, vous m'avez fort négligé
Suivant votre conseil je ferai 9000 conformes au
modèle donné et 100 même critère format in 8°
Exposez la situation à Paris et pressé les artistes
qu'ils retournent sans retard les clichés. Pour votre
fort vous n'avez pas grand travail, vous pouvez tout
livrer si vous le voulez. Du reste on ne mettra que les prêtes
adieu

LJH-7 :
Cher Maître
Me voici encore ennuyé et crispé
de voir que nous ne pourrons arriver pour le
24 Mai. J'étais bien décidé, ainsi que
je vous l'avais écrit un de ces jours, de
faire paraitre mon livre illustré ou non
avant le pèlerinage. Aujourd'hui à
Nîmes Monseigneur et mes amis m'engageaient

à ne pas aller si vite et à attendre que
les gravures soient prêtes. Je retire
donc ma dernière lettre, regardez
la comme non advenue. Seulement
mettez la main à l'œuvre et
préparez activement les illustrations
hors texte, texte, en tête et cul
de lampe. Quand elles seront prêtes
vous m'écrirez et je viendrai vous voir
je pense que cette décision sera
la sernière et force en est, car , nous
sommes au mois de Mai déjà. Nous
paraitrons dès que vous serez prêts
Amitiés à tous, toujours
bien à vous
Lamoureux curé
Nîmes le 23 Avril 1894

LJH-8 :
Cher Maître
J'arrive des Saintes Maries emportant
plus que jamais le regret de n'avoir pas
eu mon livre qu'on m'a demandé.
Pour répondre à l'attente de nos futurs
clients, j'ai pris la résolution de [illis.]
activement votre rendu. Devant venir
à Montpellier le 21 juin pour la
première communion de mon cousin, je
vous serrai reconnaissant d'avoir terminé
à cette époque vos dessins. Nous les
examinerons ensemble et nous les enverrons
elors au graveur, après avoir traité du
prix et du mode d'exécution.
Je pense que votre travail doit être
avancé si comme vous le
l'avez promis, vous ne l'avez pas
perdu de vue. Vous pourriez d'ici au
21 quand vous connaitrez le nombre des clichés
a faire et les grandeurs, traiter avec le
graveur et lui demander une remise sur
le nombre, ainsi dès que je les aurait vu,
au pourrait lui expédier un dessin.
Il me tarde d'être au 21 pour admirer
votre travail.

J'ai cherché aux S.Maries Madame
Marsal, mais ça a été en vain. Il parait
que son zèle pour les grands sentiers s'est
ralenti, car il y a longtemps qu'elle n'a
plus paru. Zèle des [illis.]
Cependant rien de plus beau que ces
fêtes, c'est le ciel sur terre.
Amitiés à tous, je brule de vous
arriver le 21.
Toujours bien à vous
Ce 25 Mai 1894

LJH-9 :
Cher
Je reçois votre lettre, ainsi sans
retard je réponds à Genève :
« Je trouve avec mon artiste peintre, d'après
Vos prix détaillés, la somme totale de 293.30
Tandis que Paris ne demande que 204F
Vu le [illis.] de vos épreuves, sur conseil de mon
artiste je vous donne préférence et comme temps presse voici mes conditions :
1° je vous donnerai 250^{f} pour les 66 clichés
2° Vous m'enverrez deux épreuves sur pli papier
3°Vous me ferez à titre gracieux un simili
Ou cliche de mon portrait, grandeur des hors texte
4° Vous adresserez à vos frais mi 7bre
l'autre septembre des clichés à Nîmes
j'ajoute : Si vous acceptez mes conditions
pour aller plus vite adressez, au vu de ma
lettre, une dépêche à M. Marsal peintre
à Montpellier qui vous enverra, sans retard,
ses dessins classés dans l'ordre ou ils doivent
être imprimés. Vous aurez la [illis.] de commencer
à graver les premiers– »
Si donc vous recevez dépêche, preuve
que le marché est conclu. Je n'en serai
pas fâché, car les spécimens sont parfaits
Vous aurez la bonté de ne pas faire tarder l'expédition
de vos dessins, en indiquant les premiers.
vous y joindrez la photographie que vous avez
envoyée le tout recommandé. Vous qui
connaissez tous les secrets, donnerez explications
nécessaires. Il vaut mieux faire expédier
les clichés à Nîmes pour gagner temps et

éviter frais, si votre présence est nécessaire
vous serez vite le d'un temps à l'autre.
Enfin nous touchons au port. Deo
gratias. Je crois qu'on acceptera
mes conditions.
Le facteur m'attend. [illis.]
pas de retard je vous en prie
terminez vite et nous arriverons
pour le 22 octobre
Lundi je terminerai avec imprimeur
Toujours 15 x 9 et format in 8° que vous
avez vu, sans rogner
amitiés à tous
[illis.]
Lamoureux
Ce 1er 7bre 1894

LJH-10 :
Très cher
Vous n'avez rien reçu de Genève
pour cause, l'entente n'est pas encore
faite : avec le graveur
J'ai vu hier l'imprimeur nous sommes tombés
d'accord pour le prix, le format le
papier. Seulement il m'a engagé
à ne pas trop presser mon monde
pour faire de la bonne besogne.
Je me suis rendu à son bon raisonnement
D'ici au 22 octobre, le temps est
fort court et nous est impossible
naturellement d'arriver à temps.
Nous voila déjà au milieu du mois
et les clichés ne sont pas encore
en chantier.
Il nous faut donc préparer le
paquet de vos dessins et quand ils seront
terminés vous les enverrez recommandés
à Genève avec les dimensions exactes
Vous m'adresserez la même note afin
que je sache à quoi m'en tenir
et disputer les prix. Mieux encore
pour vous éviter double travail vous
pourriez m'envoyer le tout ici et
j'expédierai moi-même. Vous

aurez soin de me donner un conseil
sur le prix approximatif en bloc.
Quant au format il est encore
modifié. Après avoir encore étudié
le manuscrit, nous avons pensé que
pour arriver à faire un volume
convenable, il fallait le réduire
Je vous adresse ci inclus le modèle
accepté avec justification. Le
papier sera un peu plus fort.
Ainsi nous arriverons à 300 pages
Dites moi, si vous approuvez
j'espère que cette fois cette décision
sera la bonne.
J'écris par ce courrier à Genève
pour dire de prendre patience
et qu'il ne s'agit que de quelques
jours de retard.
Une idée quand vous aurez tout
Terminé, si vous venez ici un
Dimanche avec tout le [illis.]
Veillez à ce que ce ne soit pas trop
tard.
Je pars demain pour N-D
de Prime Combe, j'aurai un
[illis.] pour vous
Bien à vous et aux votres
Lamoureux
La Calmette ce 9 7bre 1894 11^{h} soir

LJH-11 :
Tout doux, Cher Petit Maître, ne
vous emballez pas si vite. Gardez vos
forces pour une autre occasion. J'avoue
que mes hésitations feraient tourner la tête
à un régiment. Mais quand on est en
présence d'une dépense phénoménale et
qu'on n'a pas le sou en poche et que
d'un autre côté le manuscrit dont on dispose
n'est pas trop long pour arriver à faire
une œuvre présentable. J'ai toujours
entendu dire que celui qui tient
la [illis.] est le plus
embarrassé. J'en sais quelque chose

et si je ne cherche pas la pierre
philosophale, je travaille à terminer
la meilleure combinaison.
C'est vrai, c'est embêtant de travailler
des lignes et de les effacer ensuite, mais
ce travail, si minutieux soit-il n'est
pas embarrassant pour un artiste de votre
mérite, autant que vous semblez le dire.
Du reste rien de plus facile que de le
simplifier, quand vous aurez terminé
vos dessins, adressez les moi et je
me chargerai moi-même de les faire
réduire suivant les exigences de la
justification qui sera adaptée.
Je tiens autant que vous à faire vite
et bien, mais je ne dois pas oublier
que je n'ai que 160 pages de texte
et qu'il m'en faut faire 300 pour
avoir un volume convenable.
Une idée la semaine prochaine à partir
du lundi 24 je serai en retraite au
grand séminaire jusqu'au Vendredi d'après
Si vous veniez m'y voir dans ma cellule
et m'apporter votre travail. Vous n'aurez
qu'à me demander au portier qui vous
conduira à ma chambre. Mieux encore
adressez moi deux lignes. M. L'abbé L.
au grand séminaire Nîmes, pour me faire
connaître le jour et l'heure de votre arrivée
je serai à la porte pour vous attendre
Si vous êtes retenu, envoyez moi Fernand
avec la facture.
Il me tarde autant qu'à vous d'arriver
a la fin finale. Avouez que ce n'est
pas petite affaire et que j'ai raison
d'hésiter ; de réfléchir ; de combiner.
J'ai l'esprit assez hazardeux, mais encore
Est-il prudent de ne lâcher les mains que
Quand on sent les pieds solides. Un
[illis.] est bientôt pris.
Donnez moi la liste complète de vos dessins
avec leur classement adressez moi
les dessins, puis je m'en tirerai au
mieux de mes intérêts.

Je me suis promis d'élever un monument
à la gloire des S.M. je ne veux rien
épargner pour arriver à mon but.
Encore faut il que vu l'exigence de
ma bourse, je ne me lance pas à
l'aventure. Si j'étais riche ma résolution
serait vite prise.
Mon Dieu m'est témoin que je n'ai pas voulu
faire une affaire d'intérêt, tout ce que demande
c'est de faire mes frais, peut on être plus
raisonnable. Si vous voulez prendre mon
bien et place, je vous livre le tout gratuitement
vous courrez la chance.
[illis.] activez votre travail et portez le
moi à Nîmes, ou envoyez le moi recommandé
ici cette semaine. Je n'attends que vous
pour donner des ordres.
A Bientôt le plaisir de recevoir les
dessins et une lettre plus mignonne.
Mes amitiés à tous vos chers et pour
Vous la meilleure de mes caresses
Lamoureux
La Calmette ce 17 7^{bre}1894

LJH-12 :
Très Cher
Fernand sort d'ici, il m'a remis
le précieux paquet. Merci.
Hâtez-vous de terminer les 7 dessins
qui vous restent et envoyez-les-moi
sans retard.
Dès leur réception je me mettrai
en rapport avec le graveur pour traiter
et terminer avec un imprimeur.
J'aurais envi de confier l'œuvre
de [illis.] Bosco de Marseille
Je ferai tout pour conserver l'ancienne
justification 15.4 et si je le puis,
prendre le format de la Jarjaiado
Je n'attends que vos derniers dessins
pour tout décider.
L'Eglise ancienne avec tour est ce
lieu du 2° 3° siècles, les cloches
n'étaient pas encore [illis.].

Je quitte ce soir le grand séminaire
pour rentrer chez moi. Lundi j'irai
peut-être à Marseille.
Bonne santé et le succès à
[illis.].
Toujours bien à vous
Lamoureux
Nîmes ce 29 7bre 1894

LJH-13 :
Faut-il faire graver sur Zinc ou cuivre
Votre préférence
quelles recommandations faut-il faire au graveur
pour obtenir un bon résultat ?
Cher
Je vous retourne le titre du livre
avec une modification j'ai ajouté membre (du
conseil héraldique de France) Vous aviez
du l'oublier.
J'attends toujours vos derniers dessins pour
écrire à Genève. Vous me feriez plaisir
si vous pouviez me donner la hauteur
approximation des 20 en têtes des 20 culs
de lampe et des textes.
Je conserve la justification 14 x 9
je vois que cela vous fait plaisir. Pour
rendre plus gros le volume, j'y ajouterai
la neuvaine.
J'ai fait une liste générale, avec
les dimensions et les [illis.] que j'enverrai
au graveur après réception de vos
renseignements supplémentaires.
J'ai envi de traiter à 250. N'est-ce pas
trop cher, vous êtes expert en la matière
me le dire.
Toujours affectueusement à vous
Lamoureux
La Calmette ce 29 7bre 1894

LJH-14 :
Très cher
Je viens de recevoir le
dernier dessin, merci. C'est
le digne couronnement de l'œuvre.

J’ai écrit à Genève la
semaine dernière, n’ai pas même
reçu de réponse, après huit jours
de longue attente
Ma lettre serait-elle perdu
Je viens d’écrire à nouveau.
Si on me répond je vous transmettrais
la réponse.
Si nous ne pouvions pas nous
entendre, nous verrions à Paris
on a dit la société de S. Augustin
Du reste je ne ferai rien sans
vos conseils.
J’ai envi de traiter a 300^{f} chiffre
rond, pour les clichés et 100^{f}
pour les huit hors texte, [illis.].
j’espère qu’une fois votre
travail d’alenya terminé
vous viendrez vous reposer ici
quelques jours et prélever vos
honoraires. Vous pourrez profiter
de votre séjour ici pour prendre
des [illis.], moyen de se distraire.
Mes amitiés aux votres
Pour vous, croyez moi votre
bien dévoué
Lamoureux curé
La Calmette ce 10 octobre 1894

LJH-15 :
Cher Maître
Je recois à l’instant une lettre
favorable de Genève, nous sommes d’accord
pour les prix, j’accepte les conditions qui
me sont faites. Elles sont excellente, on
a eu pitié de ma petite bourse.
Il ne me reste qu’à expédier
les dessins et donner mes ordres.
Vous me feriez plaisir, si vous pouvez
me dire par retour du courrier quel genre
de clichés il me faut. Je n’y entends
rien.
Faites moi un brouillon de
commande, avec vos observations, je

le transcrirai. Donnez si nécessaire une
moyenne pour la hauteur des en-têtes, culs de lampe, textes
J'aimerais de le recevoir avant lundi
jour où j'écris à Nimes pour expédier
les dessins et commander.
Enfin nous touchons au terme.
Toujours bien à vous
Lamoureux
La Calmette ce 11 octobre 1894

[La séquence transcrite ci-dessous est un texte rédigé au crayon sur l'en-tête de la lettre : brouillon de Marsal qui donne indications sur les dimensions à fournir au graveur. En marge nous trouvons un croquis décrivant les instructions données à propos des marges]
N'oubliez pas pour les hors texte de leur
donner le format du livre, cela est essentiel au
graveur pour la dimension du papier, il devrait savoir
aussi quelle sera la largeur de la marge entre la
justification du texte qui est la même dimension que les
gravures, et la couture du livre et la tête.
Il est de règle que la marge est plus grande
en bas et du côté qui ouvre le livre
Le cliché devra être sur zinc de même
nature que les caractères, susceptible d'être
imprimé en typographie. Il est inutile
de donner au graveur la hauteur des clichés
~~il a la~~ le trait à l'encre rouge donne le coté
~~maximum~~ de chaque cliché l'autre se proportionne
mécaniquement par la photographie
il ne peut pas y avoir des erreurs

LJH-16 :
Cher Maitre
Après vous avoir remercié de votre bonne
visite et vous avoir dit tout mon bonheur, je
viens vous soumettre une idée qui m'arrive. Je serais
d'avis de faire pour la couverture et la première page
des armoiries personnelles renfermées dans un écusson
de votre gout, dont voici le détail par à peu près :
[Croquis de l'écusson demandé, légendé de 1 à 4]
1° Une croix avec deux palmes pour rappeler St Julien
Martyr de ma paroisse
2° l'agneau de S. Jean Baptiste mon patron avec la
banderole portant des mots ecce agnus Dei
3° Les armoiries des S. Maries : une barque [illis.]

[illis.]. Vous les verrez la bas à l'hôtel de ville
4° les armoiries de Jérusalem avec les 5 croix
Au bas la croix de chevalier pontifical que j'ai
le droit de porter et dont vous trouverez ci inclus le
modèle. Prière de ne pas trop accentuer les fleurs
de lis.
Dans l'insigne la devise : [illis.] Domini
Comme [illis] vous pouvez faire le chapeau
avec les glands, rappelant mon [illis.], sans
mitre et sans crosse
[Croquis]
Mais encore faire un dessin à votre idée
pleine et entière liberté. Seulement ne pas le faire
trop grand, une miniature. Je pourrai plustard
en faire mon cachet.
Dans le sujet de tête du premier chapitre de la vie
vous pourriez placer dans un écusson les 5 croix de
Jérusalem et les surmonter de la couronne de
Godeffroy de Bouillon.
Placer celles des S^{tes} Maries ([croquis de l'écusson surmonté de la couronne] les armoiries)
dans
un écusson au chapitre ou l'on parle de l'Eglise
et de la ville.
Au chapitre premier de la vie, je représenterai
les S.M. faisant l'éducation de leurs enfants
et dans le cul de lampe les femmes [illis.] ect
Ici encore liberté entière, vous en savez plus
que moi
Je vous engage à vous rendre le plutôt
possible aux S. Maries, il fait beau temps et
vous pourrez mieux de visu vous rendre compte
des mille détails. Adressez vous à M. le Curé
qui vous fournira toutes les explications nécessaires
Surtout mettez sans retard la main à l'œuvre
Vous avez du travail de [illis.] et le temps presse
Bien affectueusement a vous et aux votres
Lamoureux curé ch
La Calmette ce 7 février 1894

LJH-17 :
Cher Maître
Nous voici encore à l'œuvre. Je viens de
préparer une nouvelle édition, qui sera confiée pour
être vendue à M. Aubanel d'Avignon, qui fera

deux formats avec le même justification. L'un
pour distribution des prix : grand [illis.]. L'autre
conforme au modèle existant pour le pèlerinage.
Veuillez sans retard me préparer les
dessins des entêtes, textes, culs de lampe dont
vous trouverez une idée dans la feuille ci jointe
Toutefois je vous laisse pleine et entière liberté
pour leur exécution, vous pouvez modifier
selon votre bon plaisir. Dans l'en tête des
Chapitres V laissez ma place pour le buste du doyen
je sous adresserai sous peu sa photographie .
Je pense qu'avec ces nouveaux dessins l'ouvrage
sera complet. Si avec votre tact exquis et votre
bon gout, vous trouviez des endroits ici et la
qui méritent de fixer votre attention et d'être
crayonné indiquez les moi, je vous prie.
Je n'ai guère modifié que les premières pages
du [illis.], refait l'histoire de [illis.]
complété l'histoire de ces derniers temps par le [illis.]
des pèlerinages [illis.] et traditionnel, et rappeler
les représentations du clocher et de [illis.] de la
[illis.].
D'ici quelques jours si c'est nécessaire je
viendrai vous voir. Mieux encore vous pourrez
venir passer une journée avec moi, car je suis
très pris par la prochaine (illis.] de Monseigneur.
Si vous êtes libre, je vous serai reconnaissant
de venir Dimanche avec Fernand et tous
vos chers, si vous le pouvez. Nous mangerons
un poulet en famille. Prière de m'avertir
pour qu'on puisse bien vous recevoir. Vous
pourriez arriver Samedi par la voiture qui part
de Nîmes à 3^{h} ou par train de 3.36.
Pour les nouveaux dessins je pense que vous me
ferez les prix anciens 5^{f} par modèle.
Amitiés à tous
Toujours votre bien dévoué
Lamoureux
La Calmette ce 8 Février 1898

LJH-18/ AuJ-3 :
[La présente lettre présente sur son recto une lettre de Joseph Aubanel adressée à Jean-Honoré Lamoureux et sur son verso, une lettre manuscrite de Lamoureux adressée à Marsal]
[recto tapuscrit/ Aubanel]

3 Octobre 1898.
Cher Monsieur le Curé,
Quel regret que soyez venu ici le jour même de
mon départ. J'aurais eu un si grand plaisir à vous recevoir
car je n'ai pas oublié votre si cordial accueil à Majencou-
les. Enfin, tout celà est partie remise ; l'essentiel est que
la santé de Madame votre mère ne vous donne plus d'inquiè-
tude et que vous puissiez pousser jusqu'à Avignon.
Votre livre, vous avez dû le voir, est en bonne voie ;
nous arrivons à la fin. A propos, pour cette page du frontis-
pice, je trouve qu'il y a beaucoup trop de texte si vous te-
nez à conserver le dessin de Marsal qui orne cette page. Il
faudrait moins de texte en conservant l'illustration, ou
alors le texte que vous me donnez, mais sans le dessin
de Marsal ou avec un autre dessin moins important. Sans
cela nous aurons un frontispice d'une lourdeur ésespérante
et ce serait dommage. Qu'en pensez vous ? Quel est votre avis ?
Je l'attends avant de prendre une décision.
Votre rexpectueux et tout dévoué,
J.Aubanel

[en marge]
Vous recevrez Epreuve de ce frontispice demain
matin
~~dans 2 ou 3 jours.~~

[verso manuscrit/ Lamoureux]
Bien Cher
Encore l'embêtant curé de S.André de Majencoules
qui vous adresse la lettre de M. Aubanel. Vous verrez
ce dont il s'agit par [illis.].
Pour [illis.] et votre modèle
Il vous faudrait faire au vu de ma lette un
Nouveau frontispice moins encombrant pour laisser
plus de place pour le texte. Vous ferez l'Eglise
avec le nouveau [illis.] et l'écusson d'n bas plus
petit, faites quelque chose d'épatant, cas l'impression
es belle et les gravures seront riches. [illis.]
[illis.]
Comme nous voulons arriver pour le 22 courant
pas de retard. Envoyez mou par plis prochain
courrier votre nouveau dessin que je ferai passer
moi-même à Avignon après l'avoir considéré.
Pas de retard je vous prie, j'attends demain la

Dernière feuille. Viendrez vous bientôt ici.
Le 16 je pars pour les S.M. toute la semaine
[illis.] à tous. Mille remerciements pour vos mille
bontés
Toujours Votre
Lamoureux
Mardi 4 oct. 98
hatez vous
Frontispice [illis.], original, Chic qui
Attire, j'en ai besoin, je me demande
comment je ferai vendre
en avant c'est pour les S.M.
Toujours V

LJH-19 :
Cher Maître
Tant mieux que vous trouvez
irréprochable mon nouveau travail. N'est-ce
pas qu'il est beau, riche, a tous les
points de vue. L'honneur vous en
revient d'abord, c'est à votre crayon
habile que nous devons les belles
illustrations et quoique vous en disiez
le mot de [illis.] contemporain n'est
pas de trop. Vous êtes un artiste
dans toute l'acceptation du mot.
Et bien faut-il vous le dire.
Ce succès n'est rien en comparaison
De celui que nous allons préparer.
Il faut que la prochaine édition soit [illis.].
Du train où vont les choses la
présente sera bientôt épuisée et avec votre
artistique concours il faut que la nouvelle
fasse trembler le ciel et la terre.
Vous pouvez aiguiser votre crayon
et préparer des dessins [illis.]. Je
vous ferai bientôt signe, je l'espère.
Aubanel est un artiste doublé
d'un excellent cœur. Ce sera mon
homme.
Mes amitiés aux votres. A
quand votre visite. Venez il fait si
bon ici.
Votre

Lamoureux
S. André ce 20 X^{bre} 1898
Vous pourriez faire des articles pour l'annoncer
dans la semaine et dans votre Clapàs.
Prière de me les envoyer
Prix 3.50 et 4 francs.

Mon cher Fernand
Non je n'étais pas aux S.M.
et le cœur m'en a saigné. Je prévoyais
que ca ne marcherait pas. J'ai donc
bien fait de m'abstenir.
Plus heureux tu es allé prier sur
cette terre Sainte et tu ne m'as pas oublié
Merci
Je connais les dernières [illis.]
n'est-ce pas que c'est bon. Malheureusement
la foi et la confiance tendent à disparaître
J'ai vu à Avignon le [illis.]
[illis.] le doyen, il va bien. Lui
est toujours content.
Vous passeriez quelques jours
tu n'en seras pas faché
Prie pour moi et crois
moi toujours ton bien dévoué
Lamoureux

LJH-ND-1 (1894) :
Cher Maitre
Tenant compte de vos observations
je me décide de confier l'impression de
mon volume à Monsieur Martel.
Vous pourrez ainsi surveiller la mise
en page des gravures.
Toutefois avant de prendre la
bonne décision il faut que vous ayez
terminé vous-même votre travail.
Nous ne pourrons pas commencer qu'[autant]
que nous avons les plaquettes. Je vous
engage donc à vous occuper activement
de vos dessins. Le temps est court
je ne voudrais pas me lancer encore
dans une si grande dépense tout de suite
si nous ne devions pas être prêts le 24 Mai

C’est à vous de me le dire.
Préparez donc activement vos gravures
une fois terminées vous viendrez me voir
ou je viendrai pour nous entendre sur les
dimensions à donner à l’in 8°
vous pourrez en attendant vous mettre
en rapport avec votre graveur pour savoir
ce qu’il vous prendra, vu le grand nombre, je
pense qu’il pourra vous faire des réductions
Lui demander le temps qui lui est nécessaire
pour rendre son travail.
Vous m’avez conseillé d’envoyer [illis.]
a se charger des gravures. Je ne suis
pas de cet avis. Il vaut mieux que ce
soit vous. Vous avez toute ma confiance
et vous êtes plus à même de traiter au
mieux de mes intérêts (dans) cette affaire.
Je ne veux pas m’engager au hazard pour la
Somme a dépenser pour les gravures. Je compte
Donc sur la connaissance que vous avez de ces choses
pour me renseigner exactement après avoir entendu
votre graveur au sujet de ses prix et
le temps qu’il lui faudra. Il nous faut
un gros mois pour l’impression. Ses plaques
seront telles prêtes vers le milieu du mois
d’avril ? Ce serait imprudent de ma
part commencer l’impression sans sa
réponse affirmative. Si nous avons terminé
en Mai, je puis vendre bon nombre de volumes
au prochain pèlerinage et rentrer dans mes [illis.].
Dans le cas contraire j’aurai encore à attendre.
Ce qui ne serait pas agréable. Voila
pour quoi je tiens à savoir la dépense exacte
des gravures et si elles seront livrées à temps
c.à dire vers le milieu d’avril, pour
qu’on ait le temps suffisant pour imprimer.
L’affaire est trop importante pour ne pas
la traiter avec tout le sérieux qu’elle comporte.
Cela dit, je vous remercie de votre
bienveillant accueil et j’ose vous prier
de me rappeler au souvenir de tous les votres.
Madame Marsal pourra venir avec votre chère
famille quand elle voudra, ils seront les
bienvenus.

Pour vous je vous salue amicalement
Toujours bien à vous
Lamoureux
Ecrivez au graveur sans retardet transmettez
moi sa réponse. Comprend tout en [illis.]
les centimètres, les vides. Vous pouvez
approximativement l'obliger à vous dire la
dépense
totale. Prenez pour [illis.] le
volume : [illis.] de Lambert 8 cent ½ de large
on m'a dit qu'il n'y avait de plaquette mais
de G^{t} est-ce vrai.
Ne[illis.] faite pour faire un volume convenable
Je ferai bien de m'arreter a un in12.
J'ai un spécimen parfait je vous l'adresse par
la poste. Prenez le pour modèle et faites vos
études en conséquence. Adieu. Donc
au in 12° conforme au type que je vous envoie
pour le papier [illis.] et tout.
[en marge]
Prière de me dire si vous avez réussi au concours

LJH-ND-2 :
Chers
Il s'agit d'un renseignement pour
un mariage. Veuillez vous informer,
si Mademoiselle Joséphine Bourrié
habitant avec sa mère et ses sœurs
à Montpellier grand rue 43, est
une bonne chrétienne. Il parait
que tout en étant de St Denis, elle va
à St Roch.
Vous m'enverrez un mot pour
me dire ce qu'il en est.
Un instant j'ai pensé écrire
à M. le Curé de sa paroisse, mais puis
j'ai décidé de m'adresser à vous, Madame
Marsal saura mieux que personne
me rendre ce service et bien.
Veuillez activer la chose.
L'entente doit avoir lieu sur la
fin de la semaine.
Merci d'avance.
Et votre visite je l'attends toujours.

quand vous venez voir votre chère institutrice,
montez ici. Quel plaisir ! quelle
fête.
En attendant le plaisir de
Vous lire, croyez moi toujours
Votre
Lamoureux ch. c.d.j.[illis.]
S. André ce 1er février

LAMI Eugène :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

[En tête : BANQUE NOUVELLE/DU COMMERCE/Anonyme–Capital : 2,000,000 de francs/ SIEGE SOCIAL/ Rue Saint-Honoré, 163/ PARIS]
Paris, le 26 janvier 1881
Mon cher Cousin
Il y a longtemps que nous n'avons
eu le plaisir de vous lire et Mathilde, ainsi que
moi, en vous adressons tous nos vœux, désirons
[illis.] avoir de vos nouvelles. Je vous [illis.]
une dernière lettre à propos de l'exposition des
[illis.] des arts libéraux ; celle que je vous ai
[illis.] pour le mois de janvier n'a pas trois
mois vous souhaitez que celle qui ouvrira le
15 avril soit très brillante ; en raison des difficiles
relations au Salon, tous les artistes de renom se
préparent à envoyer quelque chose au [illis.] et
ce sera certainement un des rendez-vous des
amateurs de peinture. Les dimensions de votre
local vous vont vous rendre très difficile pour l'admission
mais vous pouvez être assuré d'avance que vous
serez admis ; envoyez moi quelque chose de bon
et je vous promets de faire citer votre nom dans
les journaux.
J'espère d'ailleurs que vous viendrez à
Paris au mois de Mai, Vous aurez le gîte et le
couvert à la maison, de plus, vous apporterez
ce qu'il faut pour faire le portrait de
Mathilde ou le mien moyennant un prix
que je n'ai pas à fixer mais auquel je tiens car
de cette façon votre voyage ne vous coûtera rien.
Ne vous étonnez pas de voir ce papier
[illis.] Dictionnaire dont le succès va
grandissant toujours, je suis intéréssé à la

Banque Nouvelle et j'y viens dans la journée
mais j'habite toujours rue de Douai.
Toutes nos amitiés à vous et votre
famille et pour vous mon cher cousin
Cordiale poignée de main
E. Lami

LA SALLE DE ROCHEMAURE Louis :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

LSRL-1 :
Mon cher Confrère
Comment se porte la Dame de Castel d'Oze ?- Rien ne presse ainsi
que je vous l'ai dit. Aussitôt finie, je la soumettrai et tout me fait
croire que les autres onze petits panneaux pareils nous seront offerts. –
Je viens vous demander si 15 ou 20 illustrations de volume pourraient
vous embarrasser. Il s'agirait d'illustrations absolument dans le genre
de celles que vous avez bien voulu m'offrir pour les Recits Carladésiens
Dessins à la plume si vous voulez destinés à être photographiés.–
Format du vo. In 8° (comme vos S^{tes} Maries).– Ces dessins sont
destinés a être reproduits hors texte en tête de chaque biographie.– Le
vol. se compose d'un certain nombre (30 à 50) biographies des Femmes
célèbres en divers genres de diverses époques. On ferait faire toutes celles dont,
on n'a pas de portraits authentiques.–
Pour vous donner une idée assez précise du travail voici le thème d'une illustration.
Une femme gallo-Romaine du Vème siècle, debout en plein air, remet d'une
main, un énorme poisson brochet, à un Prêtre à genoux devant elle, tandis que de l'autre
main elle indique à un autre Prêtre un arbre (pommier) auprès du quel il
trouvera un trésor (pour nourrir les pauvres). La scène doit se passer dans un vergé
planté d'arbres fruitiers joignants une Eglise – dont une photogr sera fournie.–
C'est la traduction d'un double miracle de cette Sainte donnant à l'A[illis.] du
coin un énorme poisson pour faire diner en maigre, un jour de jeune, l'Evêque
et ses suites de passage, et indiquant à l'autre Prêtre un trésor pour acheter de
quoi nourrir les pauvres.– Le prix de <u>vingt francs</u> par dessin vous conviendrait
il.– On s'engagerait ferme pour 20 dessins, au moins. Il y en aura peut-
être 30 et plus.– Vous serez aimable de ma faire connaitre vore avis ; je
vous enverrai de suite 5 ou 6 notices pour peu que vous puissiez marcher.–
Croyez, mon cher Confrère, en mes sentiments les meilleurs
La Salle-Rochemaure
2 juil. 12
Je vais aux Eaux en Suisse, ecrivez toujours Clavières-Ayrens par
Ayrens (Cantal)
Souvenirs à votre fils.–

LSRL-2 :
Mon cher Confrère,
Faites marcher au mieux notre amie la
Dame de Castel d'Oze ; faites surtout
attention de ne pas féminiser le portrait
du vieux Cardinal et masculiniser la
troubadouresse ! ~~y~~
Je vous envoie deux premiers textes d'illus
trations.- Le volume sera in 8° mais
d'un format un tout petit peu plus grand
que les Saintes Maries.- Il faut évidem-
ment que votre composition ne soit pas plus
petite que le texte, mais croyez-vous qu'il y
eut le moindre inconvénient à ce que vous
fassiez plus grand ? Il me semble qu'on
réduit facilement en photogravure et cela
vous serait peut-être plus commode pour ne
pas vous crever les yeux dans les détails, - Vous
permettrait même d'être plus à l'aise
pour traiter les fonds, faire tel objet minus
cule que vous pouvez désirer faire figurer
Je vous laisse donc absolue lattitude à
cet égard.-
Croyez, mon cher Confrère, à toutes mes
confraternelles sympathies.-
La Salle-Rochemaure
19 Juillet 12.-
Adressez toujours à Clavières-Ayrens.

LSRL-3 :
1ère Gravure
Claudia
La veuve de Lezoux
Première chrétienne Arverne
Cette inscription : Claudia, etc…. devra être
inscrite au bas de la gravure.- Il en sera de
même pour toutes les autres inscriptions que
j'écrirai toujours en tête de chaque explication
telle qu'elle devra être inscrite au bas de la
gravure.- Il faudra respecter l'ordre dans le
quel est faite l'inscription et la grosseur des
caractères.- Ainsi cette inscription se compo-
se de 3 lignes, la 1èere qui est le nom du person-

nage devra être en plus gros caractère que
les suivantes.-

La scènes se passe en l'an 250 à Lezoux,
petite ville du Puy-de-Dôme.- Ste Austre-
moine Evêque, venu de Rome pour importer
le Christianisme en Auvergne, s'est logé chez
une pauvre veuve du nom de Claudia.- Il
la convertit et la bâptise.- L'Evêque ne doit
pas avoir plus de 40 ans parceque il a reçu encore
43 ans après ce fait.-
Je comprendrais la scène de la façon suivante :
Elle peut se passer soit dans un intérieur de
salle ou de chambre, très modeste, puisqu'il
s'agit d'une auberge de village.- Si le
Racinet ne donne pas un intérieur de
chambre ou de salle Romaine du IIIème
siècle de l'ère Chrétienne assez simple, on
peu rendre le fond plus pompeux en faisant
se passer la scène sur la place publique de
la ville et en mettant en arrière plan un
temple Romain à colonnades, sans pour-
tant en exagérer la richesse.-
L'Evêque doit être un citoyen Romain drapé
dans la toge sans aucune distinctive
de son caractère Episcopal.- Simplement
l'auréole, le petit cercle léger au dessus de
sa tête.- On ne peut lui faire baptiser Claudia
puisque le baptême se faisait, alors, par
immersion dans une cuve.- Le mieux sem-
blerait que l'Evêque fut debout tracant
du pouce de la main droite le signe de la Croix
sur le front de Claudia agenouillée devant
lui.-
Claudia doit être une femme de 40 ou 50 ans,
portant le costume très simple de femme
du peuple gallo-Romaine.- Je crois que ce
costume comportera un voile sur la tête, un
manteau sur les épaules qui permettra de
draper la femme.-

2ème Gravure
Florina
(G^te^ Lorine)

La fille des bucherons de Strigoux
Vierge et Martyre
La scène se passe en l'an 280 et on a une description, très exacte, du lieux du martyre qu'on est donc obligé de respecter.-
Florina est une toute jeune bergère admirablement belle ; elle est vêtue d'un costume très rustique de fille du peuple Gallo-Romain.
Elle est affaissée sur un rocher qui domine à pic un torrent écumant qui coule au pied même du rocher.- Elle peut si l'on veut avoir les cheveux dénoués, être tombée à genoux ou même à demie renversée, les mains jointes ou les bras étendus, les yeux au ciel dans l'attitude de la prière.- L'un des soldats est un barbare.- On doit trouver dans le Racinet quelque costume de Hun, vendale ou Vizigot.- Peut-être vêtu de peaux de bêtes.-
Des deux mains il enfonce un trident dans les reins ou dans le ventre de la jeune fille, suivant la posture qu'on aura donnée à celle-ci.- L'autre soldat est un soldat Romain classique, dont le costume se trouvera facilement dans Racinet.- Le glaive dans la main droite il a le bras levé pour trancher la tête de la jeune fille.- Il pourrait si l'on veut tenir de la main gauche les longs cheveux de la martyre pour mieux dégager le cou et la décapiter plus facilement.-

[En-tête : CLAVIERE-AYRENS/ AYRENS/ (CANTAL)]
Mon cher Confrère
Depuis des semaines, je me retenais à quatre pour ne pas vous écrire : « Etes-vous mort, devenu paralytique ? ».– Je me disais qu'il fallait pas vous troubler dans le travail du portrait dont vous m'aviez parlé.– Ce n'était pas la peine assurement !!–
Francs-maçons et radicaux donnent souvent de grands exemples de solidarité, soutenant mordicus un des leurs, même douteux, s'employant à faire arriver [illis.], à pousser celui-là.– Il est à constater que tous

les partis ne pratiquent pas au même
degrés, le même devoir de solidarité.–
Ce que vous m'écrivez ne m'étonne pas
outre mesure, hélas ! mais m'en est pas
moins profondément triste.– Ce n'est
vraiment pas la peine…… pour être
traité ainsi !–
Vous pourrez m'expédier dès que vous
le voudrez, ce que vous aurez de prêt :
peinture et dessins. – Je vous adresse
ci-joint un premier à compte de
cinquante fr. à valoir.–
Si par Postes, adressez : Ayrens (Cantal)
Si par colis postal Aurillac (Cantal)
En gare.–
Quand j'aurai soumis la peinture, je
vous la reverrai pour que vous l'ayez
sous les yeux, comme coloris, facture,
etc. pour exécuter les autres et vous
enverrai l'[illis.].–
Donc expédiez au plus tôt peinture
et dessin.–
Croyez, mon cher Confrère, à mes
Sentiments les meilleurs et tous dévoués
La Salle -Rochemaure
22 Oct.12

LSRL-4 :
[en-tête : PALAIS d'ORSAY/ GRAND HÔTEL/ de la Gare du Quai d'Orsay/ Paris/ Adresse Télégraphique/ PALIOSAY/ TELEPHONE/PARIS 729.00/ Pour téléphoner/ de la Province 228 inter.]

Paris, le 18 Nov 1912
Mon cher Collègue
Ainsi que je vous l'avais d'un mot bref, j'ai
reçu dessins et peinture au moment où je quittais
clavières.– Je n'ai pu que vous vous en accuser réception,
nous adresser 50 fr à valoir.–
Je vous dois actuellement 40 fr. pour les 2 dessins
et 50 fr, plus 5 fr de toile, il me semble, 55
fr pour la peinture ; en tout 95 fr. sur lesquels
serai 50 fr., reste 45 fr. – Je vous envoie ci inclus
un billet de 50 fr ; vous avez donc 5 fr à valoir
sur autres travaux. –

Je vous serais obligé de me dire combien de
sujets de dessins, je vous ai indiqués et les
quels (leurs titres). Vous serez aimable de m'écrire
par retour de courrier à Cabrières où je serai ce
soir.–
J'aurais également besoin que vous me retourniez
la dame de Casteldoze qu'on a du vous envoyer
et dont j'ai besoin pour la présenter dans
le bois de paravent où elle doit être placée. Je
vous la retournerai pour la vernir et faire l'ins
cription.– Prenez bien les mesures du personnage
qui lui fera pendant sera bien exact d'adresser
[illis.] avec elle.–
Donc me retourner immédiatement cette
peinture, m'écrire quels sujets de dessins
vous avez encore. C'est possible que je sois
obligé d'en modifier.–
Croyez, mon cher Confrère à mes sentiments
les meilleurs
La Salle-Rochemaure

LSRL-5 :
Mon cher collègue
Il m'est impossible de rien vous
donner d'ici, pour les dessins ; ce
ne pourra être que lorsque je serai
rentré chez moi.-
Pour les Troubadours ; je suppose que
vous avez rectifié et travaillé Pierre
de Vic (Montaudon) qui était un
peu laché comme figure, carnation,
etc.- Quand je serai en Auvergne,
je vous renverrai Casteldoze pour
que vous passiez toutes les inscriptions.
Vous pouvez attaquer un autre Troubadour
Prenez Cavaire : Un jeune homme
du peuple, fils d'un terrassier
d'Aurillac, costume d'ouvrier du
XIIIème.- Vous pourriez le peindre
sur une place d'Aurillac ou à un
carrefour de rue avec vieilles maisons
romanes et quelques unes déjà gothiques
mais peu, prenez garde ; c'est du

1220 ou 30, je crois, relire sa
notice, bien faire les mains de
l'époque.-
Je crois que ce serait plus intéressant
de le faire jeune homme, dans une
rue d'Aurillac, donnant une sérénade
sous les fenêtres de sa belle, que
dans une salle bannale du palais
du M^{ès} d'Este où il résida à la
fin de sa vie.-
Je fais des vœux bien sincères pour
votre très beau portrait, si impres-
sionant et vraiment magistral.
C'est une noble et superbe page
de l'histoire de Montpellier que
vous avez écrite avec votre pinceau
Croyez, mon cher Collègue, à mes
sentiments les meilleurs
La Salle-Rochemaure
Nice-Hôtel de Russie
8 Avril 13

LEENHARDT C. :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

LC-1 :
Mon cher Mr Marsal
Me trouvant très occupé, je
désirerais si cela vous est indifférent
retarder de quelques jours la séance
que ns avions convenue pour
aujourd'hui
tout à vous
C Leenhardt

LEENHARDT Maximilien :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

LM-ND-1 :
Mon cher Marsal.
Je vous retourne, en vous
remerciant, le papier
gillot que vous aviez bien
voulu me prêter.

Je vous ai choisi exprès
une autre marque
que le gillot. J'avais trouvé
ce dernier beaucoup trop dur
quand je m'en étais servi
et je crois que vous verrez comme
moi que celui-ci est beaucoup
plus agréable. C'est celui
dont je me servais et qu'il vous
sera peut être commode de
connaitre.
Merci encore & bien à vous
M. Leenhardt

LM-ND-2 :
Mon cher Marsal
En rentrant ce soir j'ai
trouvé m'attendant Estève
qui venait me dire qu'avec
Courtines & vous il voudrait
fuir les conditions d'un
concours – car (parait-il, on
est très embarassé.)
Je me suis borné à lui dire que
je ne voulais pas m'en meler.
Comme il pourra venir chez vous
dans le même but, je vous en
avise, afin que vous lui
fassiez simplement la même
réponse. La coincidence est
bonne !
Salut amical
M. Leenhardt

LM-ND-3 :
Mon cher Marsal.
Bien que depuis
longtemps je n'aie
pas laché un moment
une importante toile
que je termine. Je
prends peur du peu
de temps qui me reste
pour finir tout ce

que j'ai à faire
encore.
Vous plairait-il
de venir pendant
quelques jours me
donner un coup
de main ?
Cela m'est arrivé une
fois déjà à Paris il
y a 5 ans pour
mon panneau de
l'université- mon
ami fit ça à 20^{f} par
jour son travail.
Si vous pouviez
disposer, dans ces
conditions, de quelques
journées, j'en
serais très heureux :
mais il faudrait
que ce soit dès
demain Vendredi = le mieux,
si vous avez le temps
cette après midi (car
le matin je serai
en études) serait
de passer à mon
adresse nous en
entendre.
Agréez mon cher
Marsal mes
bien amicales
salutations
M. Leenhardt

LM-ND-4 :
Mon cher Marsal.
Je vous remercie
de vos feuilles de
vigne que j'ai gardées
tant que j'ai cru
pouvoir en avoir
besoin- et que je
vous retourne n'en

ayant désormais
plus besoin.
Je vous avertis
par la même occasion
que jeudi 20 mars
à 5 heures du soir
nous nous réunissons
enfin chez Mr Glaize
avenue du [stand].
Vous avez été absent
à la 1ère réunion et
on n'a pu rien
faire.
Je suis chargé de
vous aviser de notre
rendez vous, afin
que cette fois vous
y soyez absolument.
Vous savez qu'on ne
peut rein faire
sans vous- et
ce serait désastreux
si cette fois
encore vous n'y
veniez pas.
Jeudi à 5h du soir
Bien
cordialement à tous
M. Leenhardt
j'envois demain
au Musée mon
tableau sur lequel
depuis vous j'ai
eu beaucoup de
mal.
LM-ND-5 :
Mon cher Marsal. J'ai vu Mas
il a l'air de pencher pour le concours
torse – par économie- J'ai compris que
c'était Estève qui avait fait ce plan.
Je lui ai dit que nous pourrions
peut être lacher. Je ne sais trop s'il faut compter
sur le choix de nos esquisses. Je lui ai écrit hier
pour [illis.] encore sur ce que le concours de

torse était peu décoratif ; craignant dans
ma conversation d'avoir trop peu dit.
Je crois qu'il ne serait pas mauvais que
chacun de vous saisit l'occasion d'appuyer
individuellement ce que j'ai dit car
j'ai eu l'impression que les autres se
remuaient. Le principe de la 6° esquisse
est adopté [illis.] au jury notre projet
lui souriait peu. Je leur ai conseillé de
publier sans tarder ; nous verrons la
suite.
Bien à vous Leenhardt.
(Déchirez !)

LM-ND-6 :
Mon cher Marsal,
Partant pour
2 jours- je vous
ai pondu hier ce
dessin- qui se
ressent un peu
trop du manque
de temps
Intitulez le
La grapillaire
mais mettez y
cette satanée
orthographe que
j'ignore autant
que je connais la
langue parlée.
Bien à vous
M. Leenhardt

LEOTARD Saturnin :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

LS-1 :
Mon cher ami,
Deux causes m'ont empêché jusqu'à
aujourd'hui de répondre à votre aimable
lettre ; d'abord je fais construire un mazet
que vous connaissez et j'ai besoin d'y être
pour surveiller, ensuite j'ai cherché mais

vainement à ~~vous~~ trouver un acquéreur pour
votre Larousse.
Je suis enchanté que vous soyez
en bonne santé, mais pour être franc, je
vous que j'ai cru voir dans l'ensemble
et la physionomie de votre lettre comme
une teinte de mélancolie. Serai-ce de l'amour ?
Auriez vous quelque déboire ? ou bien aurais-
je moi-même mal compris le sens caché de
votre lettre ? Je serais heureux, à cause
de l'amitié que j'ai pour vous que vous
fussiez assez bon pour m'expliquer un peu
ce que c'est …….
Je vous engage fort à céder votre
larousse à moitié prix. Si vous trouvez.
Dans le cas contraire apportez le à
Montpellier et nous le vendrons. Permettez
moi cependant de vous faire observer que
ce répertoire universel contient toute
choses.
Donnez moi des nouvelles du Salon.
Et votre position s'améliore-t-elle ?
Ne vous plaignez pas de mon long
retard ; j'ai été un peu paresseux, mais
ma bonne intention vis-à-vis de vous
n'a jamais manqué. J'ai rendu
vos compliments.
Une autre fois je vous
écrirai plus long.
Bien à vous de cœur
S. Léotard
S. bibl.
Montpellier, 12 juin 1866.
rue Bosquet. 5.

LS-2 :
[en-tête : MONTPELLIER/ BIBLIOTHEQUE/ de la Ville/ et du/ MUSEE FABRE]
Montpellier, le 6 mars 1868.
Cher Monsieur Marsal,
Je mets enfin la plume à la
main pour répondre à votre bonne lettre
du jour de l'an, et, comme vous le
pensez bien, je ne vous chicanerai pas
le moins du monde sur votre paresse

à m'écrire ; vous aviez de votre coté trop
de prise sur moi. Sachez seulement que
les sentiments affectueux que j'ai pour
vous ne s'altèrent pas pour cela.
Nous sommes tous en bonne santé.
Mon père et ma femme vous remercient de
votre bon souvenir.
Je viens aujourd'hui mettre votre
bonne volonté à contribution. Voici
ce dont il s'agit : je désirerais tant
pour moi que pour un de mes amis
quelques gravures de la Calcographie du
Louvre, et j'ai pensé à vous pour le choix
des épreuves et aussi pour le Sujet des
estampes, si ce que je vous demande ci après
ne vous satisfait pas complètement. Vous
auriez aussi à mes les envoyer par le Chemin de
fer grande vitesse, tous frais payés. Si
vous désirez que je vous envoie la somme
nécessaire de suite, écrivez-moi. Dans le cas
contraire envoyer et faites moi connaître le
prix que cela aura couté frais compris (emballage
et port). SI les n° 91,556, 729 et 890 destinés
à [illis.] au Salon ne vous conviennent, choisissez
tel autre sujet qui vous conviendra ; ~~sans~~ mettez-y,
s'il le faut, de 4 à 5 francs toujours dans les
mêmes dimensions.
51. Carrache A- une batelière –4F50
91. Le Dominiquin. Salomon– 1.50
99. Le Dominiquin. Martyre de St Sébastien – 4.''
119. Le Guerchin. Martyre de Ste Petronille– 5.''
196. Raphaël. La religion– ''.75
200. Raphaël. Vignoble– ''.75
556. Bourdon. [illis.] de la S^{te} famille– 2.50
594. Coypel. La madeleine– ''.75
729. Lebrun. Le printemps– 2.''
890. Le [illis.]. l'automne–5.''
1705. Rigaud. Portr. De Bourdon – 2.50
2727. Aldring. Conte du [illis.] de Lodève–2.''
Si l'on peut vous donner un catalogue de la
Chalcographie avec tous les suppléments, prenez-le
pour me l'envoyer ; S'il faut l'acheter, faites
moi connaître le pris et je pourrai l'acheter
plus tard.

J'attendrai ma commission et votre
réponse avec impatience.
Votre bien dévoué
S. Léotard
P. S. Votre tableau a attiré un grand nombre
De visiteurs au Musée ; les bons vieux accoudés
Et l'enfant de chœur m'ont beaucoup plus.
Travaillez et vous arrivez.
Mr Barron vous souhaite le
bonjour.
Mr Martel se rappelle à
votre bon souvenir.

LS-3 :
Clermont- l'Hérault, le 14 janvier 1883
Mon cher Monsieur Marsal,
Je vous envoie ci-inclus en billets de banque et
mandats poste la somme de deux cent soixante dis francs pour
le mandat de pareille somme que j'ai pris la liberté de tirer
sur vous, au 25 janvier courant, pour que vous ne soyer par mon
débiteur. Ces sortes de mandats sont mis en circulation pour
des faveurs sur des personnes qu'ils exploitent à un moment donné,
[illis.] pour des personnes momentanément peinés, mais solvables, et dans
ce cas ce n'est pas à de simples connaissances mais à des amis
a ceux qu'elles, [illis.] … Tel est
mon cas et j'ai à cœur que je ne me sois pas trompé.
dans tous les cas, je m'abstiendrai à l'avenir de tirer des
traites sur vous, ce qui pourrait bien me faciliter en attendant, ne voulant
pas vous exposer à avoir une scène avec Md. Marsal. Veuillez
croire à mon regret d'avoir été si libre vis-à-vis de vous
et agréez [illis] de mes sentiments affectueux
S. Léotard

LS-4 :

[en-tête : S. LEOTARD/ imprimeur-libraire/ Clermont-l'Hérault]
Clermont l'Hérault, le 1 mars 1885
Mon cher Monsieur,
J'étais bien inquiet
d'être sans nouvelles de vous
depuis longtemps, et cependant vous
savez combien j'avais pour vous et
pour votre famille l'affection la

plus [illis.], affection qui ne s'est
pas altérée un seul moment, malgré
[illis.] malheureusement trop long qui m'a
laissé sans nouvelles de vous. Cela est
si vrai que j'étais chargé de [illis.]
pour vous recommander le fils d'un de
mes bons et excellents amis de M.
Adv[illis.],
Dans ce même courrier vous recevrez
à [illis.] des lettres à Fabre, dont je ne
suis content que tout juste et en
vérité cette plaquette est la première
impression faite une petite machine
à [illis.] des impressions commerciales.
Ce que je fais maintenant et mieux
vous le voyez, cher monsieur Marsal,
je ne suis plus seulement libraire, mais
imprimeur. J'ai une petite machine
en attendant d'en avoir une autre
plus grande ; mais pour le
quart d'heure celle que j'ai me
suffit.
Je suis aussi [illis.]
Que vous voudrez bien lui offrir [illis.]
A M. Prou[illis.] que j'ai
Beaucoup, [illis.]
Je regrette beaucoup de ne
pas être à Montpellier [illis.]
tout ce que vous avez fait que
voulez vous, je dois m'en contenter.
Mes bonnes amitiés à Mme
Marsal, à vos enfants et à Mme
votre mère.
Le jour où je serai tranquille,
C'est-à-dire ou j'aurais pris le dessus
De tous le grand travail de [illis.]
A l'atelier et de la propriété, je
Vous demande de venir pour quelques
Jours ici. <u>Vous nous le devez</u>
<u>Bien</u>…..
Avec le cœur
S. Léotard

LS-5 :

[en-tête : S. LEOTARD/ imprimeur-libraire/ Clermont-l'Hérault]
Clermont-l'Hérault, le 23 mars 1885
Mon cher Monsieur Marsal,
Je vien aujourd'hui vous faire
une toute petite commande.
je désire, pour une de mes clientes, un
petit dessin représentant un bouquet de violettes avec
une petite banderolle pouvant contenir une devise ;
le tout disposé comme vous l'entendez. Et, s'il
vous est possible, je désire aussi que vous me
trouviez vous-même ma devise à y mettre. Cette
toute jeune dame voudrait que sa devise résumât
les mots souvenir, discrétion, constance, etc. Je
vous laisse libre d'y mettre ce que vous jugerez bon
avec le concours, s'il est utile, de votre
cher ami et poète Roumieux que je remercie
d'avance. Ce dessin, que je ferai graver de suite
servira à ma cliente de marque pour son papier
à lettre. ~~J'en fais~~ vous m'obligeriez de faire une
réduction encore plus petite de ce dessin, pour en faire
un cachet à la cire pour cacheter les lettres. J'oubliais
trouvez le moyen de mettre dans votre dessin les
initiales A. F. de manière à ce qu'elles ne soient
visibles ou reconnue que par ma cliente, c'est-à-dire
que les profanes ne puissent pas se douter que ce cachet
est le sien. Si vous pouvez me faire ce travail de suite, vous m'obligerez. En me
l'envoyant vous me direz le prix, que je vous enverrai
en le réclamant à ma cliente.
De plus, mais seulement après m'avoir
d'abord envoyé le dessin ci-dessus, vous me
ferez un ex-libris tout au plus grand comme
ma marque de libraire de mon bibliophile
que vous [illis.] ce même [illis.] ; vous
imaginerez vous-même un dessin en adoptant
le sujet représentant l'amour des livres et
l'agriculture, mon client étant propriétaire
et vous y mettrez avec ou sans dessin à votre
gré, les mots ex-libris Jules Tournal. Sous ce dernier
aussi je vous [illis.]
m'indiquez. Peut-être parviendrais-je
à décider M. Tournal à se faire faire
son portrait et celui de sa jeune femme
Je ferai la même tentative auprès de
la dame qui demande le dessin dont je

vous parle en commencent ; elle pourrait
se faire faire son portrait, celui de son
ami et peut-être aussi ceux de ses
petites fillettes sont l'aînée à 4 ans.
Amitiés à tous
S. Léotard

MARINGUE Geneviève :

(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

MG-1 :

Foi 17 avril 1915
Mon cher Edouard,
J'ai aujourd'hui la lettre
de ma cousine
Catherine et l'enveloppe
à remettre à votre amie
je crois qu'elle s'arrangera
pour venir me voir
avant son départ, mais
elle ne veut quitter
son mari que le moins
possible, et surtout
lui laisser ignorer
qu'elle me connaît
afin de vs éloigner
du drame qui vient
de se dérouler dans
sa vie. Elle était mardi
très surexcitée mais en
même temps très maî
tresse d'elle et très heureuse
de l'issue finale, la
démission de son mari
et leur retour à Montpellier
sous peu.
Mon cher Edouard as-tu
des nouvelles de ton fils ?
Moi j'en ai de mon
Jacques du 11.
Mon cousin, il est
arrivé un nouveau
malheur autour de
nous ; le fils aîné
de ma pauvre sœur
Charlotte est mort

le 13 à 30 ans.
Ce malheureux enfant
remarquablement beau
et aussi bon et loyal
avait fait son service
militaire, mais au
début de la guerre à
cause de la vue, il
avait été mobilisé à
l'arsenal de [illis.]
où il avait souffert
horriblement de
surmenage et de
fatigue au dessu des
forces d'un homme
habitué à un autre
genre de vie.
Enfin le 11 il a été
m'écrit ma sœur,)
jeté sous un camion et écrasé,
transporté à Baujon
on l'a vu expirant
sa malheureuse mère
il y est mort 48h
après. Charles et Solange
m'ont prévenue et
voilà pour moi
et ma fille, incapable
d'être d'aucun secours
moral aux miens
une nouvelle douleur
augmentée par le destin
qui est contre nous
et ceux qui souffrent.
Charlotte a son second
fils de 28 ans prisonnier
depuis le 29 août 1914.
La malheureuse Solange
témoin obligé de ce déses
poir revit la mort de
son fils Chéri survenue
le 21 7bre en Champagne.
Le pauvre enfant qui
disparaît après des

heures de souffrances
sans nom laisse
une toute jeune et très
belle veuve, et un
pauvre petit garçon
de 5 ans, dis-toi
par quelles affres a
dû passer ce martyr
en songeant à
celles qu'il a vu à
son chevet et qu'il
sait lui survivre dans
la douleur et privées
de son soutient.
Que dis-tu de cette
guerre et de ses consé
quences mon pauvre
ami.
Ma sœur m'écrit que
Ma pauvre vielle
Maman s'est alitée
à la suite de ce terrible
malheur.
Ici c'est la même
vie anxieuse et
triste à cause de
notre isolement et
des contre-coups que
ns supportons très
douloureusement. La
pauvre Charlotte a un
gendre à Verdun, un
bon et charmant garçon
dont la femme la
dernière enfant de ma
sœur achève a Arcachon
de se remettre d'une
congestion pulmonaire
contractée cet hiver.
L'on me recommande
bien de ne pas lui
apprendre dans ma
correspondance la mort
de son cher frère, elle

est fragile et on va
essayer de lui cacher
ce malheur.
Mon pauvre Edouard
je te quitte il faut
que j'écrive a mes
tristes sœurs et je
t'avoue que le cœur
me manque.
Embrasse tout ton
monde pour nous
et vous tous qui
devez très bien savoir
prier Dieu, demandez
lui un peu de courage
pour les pauvres
mères si douloureusement
éprouvées.
Je t'envoie mes
meilleurs souvenirs
Ta cousine Geneviève

MARINGUE Solange :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

MS-1 :
Pau . le 10 Novembre 1915
Mon cher oncle Edouard
cette terrible guerre nous
a enlevé un de ces chers
soldats dont nous sommes
si fières, mais qui nous
donnent de continuelles
inquiétudes. Ma malheureuse
tante Solange, a perdu
son unique fils André.
Mon pauvre petit cousin
Est mort glorieusement
a cette meurtrière bataille
de Champagne, le 21 septem
bre. Ce cher André avait
21 ans, et abandonne une
jeune femme de vingt ans
et une enfant de sept

mois. Le malheur qui
frappe si douloureusement
ma pauvre tanta Solange,
nous atteint tous bien
péniblement. André nous
écrivait souvent des lettres
encore même le jour de
sa mort. Inutile de vous
parler du désespoir de
sa Mère qui est parait-il
sublime. Si vous voulez lui
envoyer un mot, en cette
triste circonstance, je vous
joins son adresse et celle de M[illis.]
Madame A Guillot.
37 Rue de Le Maistre
XVIII
Comme il y a longtemps
Mon cher oncle, que nous
n'avons eu un mot de
vous, ni de ma vilaine cousi
ne Suzanne, qui ne me
répond jamais. Avez-vous
de bonnes nouvelles de Louis ?..
Mon petit frère Jacques n'est
pas venu en permission ;
en revanche il se bat constam
ment. Et vous, comment
allez-vous ?. Notre désir de
vous voir est toujours le
même vous savez ? Aussi
en attendant l'accomplisse
ment de ce plaisir, vous
devez nous envoyer votre
photo. Maman serait si
contente de vous retrouver
déjà un peu, et moi de
faire votre connaissance.
Au revoir, Mon Cher
oncle Edouard, recevez pour
vous tous les [illis.] affectueuses
de la mère er de la fille
et pour vous leurs meil
leurs baisers.

Bien à vous votre nièce
Solange

Correspondances intrafamiliales du foyer Marsal :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal et (Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

F-1 :
Montpellier le 30 Juin 1872
Cher Edouard
Dans ma précédente lettre je te parle
de nos portraits. Monsieur Baudon,
va tenir parole. et moi je tien la
mienne. Tu auras la bonté de les
remêttre à ton ami eugène de ma
part. Samedie prochain j'aurais les
autres. fait moi savoir le jour que tu
seras à poissy pour faire part nos
photographi, dates, parents.
A Madame Bulio
Je les lui envairai aussi.
Bon petit fernand est un peu
indisposée il a percé une grosse
dent. Quan nous irons à bonvoisin
je t'écrirez pour te faire savoirs
le jour de notre départ.
Ton épouse chérie C. Marsal.

en marge :
il me tarde de te revoir au plutôt. ne me fait pas languir

Nous n'avons pas vue coste.
Ni Monsieur caizerguee. ni la femme
du boucher. demain jiraie voir Monsieur
Janson ton oncle ma dit qu'il était
de trimestre que lui-même allait
le payé il a jugé plus convenable
que moi-même ~~jaille~~ j'alleint lui
porté sa note.
Ton papette te prie de lui
rapporter la montre si ton oncle
n'avais pas d'argent pour la lui remplacer.
La conversation de ton cocot de

samedie soir je lui ait dit que les
portrait était pour envoyer à papa
il ma répondu par ses petite paroles que
papa était à pai qu'il l'avait laissez.
moi je lui ait dit que les portraits était
pour ton camarade il me disez no, no, no
no. enfin il a fini par me dire
Oui Oui Oui maman
ta mère riez aux éclats de voir son petit
résonnement

F-2 :
Samedi 23 Mai 1874
Mon cher Edouard,
Jai reçu ta lettre avec
beaucoup de plaisir et surtout
de ton arrivée à bon port.
Fernand réclame son cheval a méca
nique et béatrix appèle toute
la journée papa maman et
tata leurs vaccines va très bien
il faut espérer que cela durera
Depuis ton départ nous sommes
triste et le temps aussi il ne fait
que pleuvoir. Ma sœur Marie
et mon frère couche à la maison
le soir nous passons les soirées un
plus ~~y~~ agréables. Jaie été aujour
d'hui chez ta tante viala je lui ait
dit que javais eu de tes nouvelles
elle ma recommande de te
dire d'embrassez son fils Fernand
pour elle. pas autre chose a
te dire.
En attendand de te revoir
je t'embrasse de bon cœur.
Delacroix a ecrits dis moi
si tu veux que je tenvoie
la lettre. fais moi la bonté de
me dire comment tu trouve ma
lettre. Un gros baisez a
mon père et a mon parrain
Jai beau faire et beau
dire je ni ariverez jamais

a faire une lettre conservable

F-3 :
Montpellier 28 mai 1874
Mon cher Edouard
Je suis hereuse d'apprendre que
tu a vu toute la et passé du
bon temps. (famille)
Te voilà enchanté maintenent
tu vas revoir Delacroix samedi
et faire une partir de plaisir
avec ses bons amis qu'elle heureuse
journée que vous allez passer
ensemble que ne suis-je pas là
pour en faire autant. enfin
Laisons les regrets de coté
Fernand te réclame ce pauvre
enfant ne sait pas pourquoi
tu nait avec nous à la maison
chaque jour il me demande où et il
mon père se languit de le voir
je lui dit que tu es à Paris et qu'il
aura son cheval a mécanique à
ton retour, cela me fait plaisir
que tu ait une pareille occation
avec la sœur de ton cousin
profites en pour porter quelque
chose pour Béatrix cette pauvre
petite ne se doute pas que son
Papa et si loin d'elle.
Ton ami Rous de Bézier
doit venir à Paris pour apprendre
à bien retoucher la photographie
et Garigue est allez le remplacer
Toute la famille se joint
à moi pour te faire ses
compliments.
Bien des choses à ton
ami Eugène dont je suis désireuse
de connaitre ainsi qu'a la
famille Bulio. Présente lui
mes respects affectueux.
Je termine me lettre en
t'embrassant tendrement et

suis pour la vie ton épouse dévoue
Catherine Marsal.
Je me suis acquitte de la commission

Mon père
aporte moi le
grand cheval a
mécanique. je
te fait un gros
baisez.

F-4 :
Montpellier le 5 Juillet 1874
Mon cher Mari
A tu reçu nos portraits lundi soir.
Je les mit à la poste dimanche a onze-
heures du matin. Nos lettres doivent s'être
rencontré en route. J'attendez avec impatience
ta réponse voyant que tu ne m'en fait
pas je me décide à commencer moi-même
Nous allons à bauvoisin après demain
dimanche. Tu me feras toujours réponse
a Montpellier peut-être nous aurons du
retard nous ne partirons que lundi.
Je fus chez Monsieur Yanson lui remettre
la note il me dit qu'il me ferait passer
l'argent par henri je l'attend encore.
Coste et venu le premier du mois pour
me payer il ma demandez aussi quand-est ce
que tu serait de retour. il me dit
que Mm Miche était à palavas et que
lui n'était pas sans travail il est
obliger de faire le preffesseur de peinture
et de dessin. Je fut ~~chez~~ voir ta tante
viala hier-matin elle ~~est al~~ a envoyer
toutes chez la femme du boucher pour
se faire payer elle avait fait le prix
du portrait ~~d~~ a 60 franc pour en avoir
55 c'est toujour 5 franc de plus.
il manque maintenant Monsieur caizar
gui et janson.
Cher Edouard
tu me dit que dans ma dernière lettre
il-y-a 18 fautes d'orthographe. Je crois

que dans celle si il y en aura du double,
quand tu reviendra, tu me l'apprendra.
Raconte moi un peu la ~~surprise~~ joie de
ton ami Eugène en te revoyant,
qu'el bonheur et toi aussi tu as été conten
Cambrai doit être une belle ville.
aide tu à delacroix comme tu m'avais
dit a montpellier ~~que tu ferait une~~
~~tête~~ Je suis distraite par côcot qui
chante au clair de la lune.
toute la famille te fais des compliments
le petit se porte bien aussi ta mère.
moi jai souffert de ma dent.
jeudi je fut chez monsieur baron
pour me la faire arracher des qu'il
me mit son crochet dans la bouche
je lui ait demandez grace.
ta mère fut me cherchez son emplatre
pour métre a la tempe sa ma
calmé tous de suite.
Comment eugène touve t'il ton fils,
ainsi que sa famille. Je vais en faire
part à Madame bilio aussi, du portrait
de cocôt et du mien. Jaurai les autres
demain samedi. elle sera étonne de le
voir si beau notre petit fernand,
il commence a bien parler tu sera
étonné a ton retour de l'entendre.
il me tarde que tu arrive maintenant
je ne ferait que pleurais de penser que
tu vit si loin de moi chaque soir nous
allons nous promener les autres sont
très contents et moi je suis toujour triste
je fais tout ce que je peut pour me
distraire toujour je pense à toi.
edouard viens au plutôt je t'en prie
je t'embrasse de bon cœur en attendan-
nt de te revoit.
ta femme C. Marsal.
des compliment a la famille de delacroix
Je t'aprendrais une nouvelle qui
va te faire plaisir. le Mariage
de mathilde et terminé depuis
dimanche joseph et mélanie sont venu

pour décider auplustôt elle se marira
dans un mois et demie au plus tard.
ernest lui a fait cadeau d'une bague
de 60 franc et d'une ombrêlle à la
marquise de 90 franc s'est un commen[cement]
elle et très contente maintenant.
ta réponse de suite si tu avais
besoin d'un peu plus d'argent deman
de le je peu disposé de ceux que tu
aura besoin pour ton retour ~~d~~
~~adieu aurevoir~~
pardonne moi ma lettre est
très mal faite. j'entend du bruit
de tout côté.

F-5 :
Montpellier 20 Juin 1880
Cher Edouard
Je te parle dans ma précéde
nte lettre de tacher de vendre ton
tableau ; mais je vois d'après ce que
tu me dit qu'il et destinée à reve
nir parmi nous enfin [il faut] ce resigner
et lui faire bon accueil que dans
avoir un mauvais résultat.
Monsieur Roumieux brille chez
nous par son absence nous ne l'av-
ons vu que deux fois ; mercredi et
dimanche, il est rare comme le
beau-temps s'est le cas de le dire
puisque depuis ton départ un
orage se promène et ne sait com
ment éclater
Monsieur Claron est venu
Jeudi seulement et copie le petit
Paresseux de Grouge
[Mossenc] fait le Portrait de son
grand Père chez lui et ne viendras proba
blement qu'à ton retour.
Monsieur Montabré vient de perdre
sa demoiselle elle et morte dans
trois jours s'est un bien grand malheur
qu'il vient d'éprouver.
J'ai reçu des prospectus de Paris

veut tu que je te les envois pour
en prendre connaissance.
Mathilde a-t-elle été contente
du saucisson tu ne m'en a pas
parler. Fernand et toujours le même
pour lui faire son travail il
faut se mètre en colère. Suzanne
aussi me fait bien inquiétait s'ils
continu tu ne leur apporteras rien
pour eux, ce sera pour Adèle et Jeanne.
Maintenant cher Edouard
du moment que j'ecrits j'ented du
tapage de tous les cotés Fernand qui ne
veut pas travailler, les [petites] qui cri tous
sa m'impatiente, Suzanne qui frappe
la porte, s'est assomant, aussi je vais
m'empresser d'envoyer Suzanne à Vapres avec
sa pension et les autres à la p….
Fernand restera avec moi quoique je te
dis plus haut de ne leur apportez rien
ses pour les faire rester tranquilles.
Fernand me disez que je ne te l'avais
pas dis et je lui ait montré la lettre
pour le lui prouvez.
~~A present~~ a présent cher Edouard Il ~~le~~ nous tarde de te revoir
je commence à languir ainsi fait
ton possible pour revenir au plus tôt
en attendant reçoit de tes enfants
des grosses caresses et de moi un baisez
affectueux ta femme dévoué
Catherine Marsal
Ta mère ainsi que la mienne te
donne le bonjour ainsi qu'à Mathilde
et à Lami.

F-6 :
Montpellier le 29 Mars 1883.
Cher père,
Enfin tu commences, je le pense, à te
préparer de nouveau à Montpellier, car,
la semaine de ton départ à Paris approche
Et, comme nous le dit la lettre, tu es allé
passer le dimanche de Pâques à Poissy avec
Mr Lami, Matthilde, etc. ; et le lendemain

au lieu d'aller jouir en campagne, tu es resté
toute la journée au Louvre, pendant que
nous étions au mazet du frère de Mr Gui.
Voici comment cela s'est passé.
Mon oncle Roussille, vint le lundi
matin, nous prévenir que la famille Gui
viendrez nous chercher à 1 heure de l'après-midi
avec le charrette. Alors nous manifestâmes de
joie. Nous dinâmes de bonne heure, et à 1 heure
l'on vient nous prendre. Je pris mon cerf-volant,
je decendis au galop et je me plaçai sur le
devant de la charrette pour conduire le cheval.
Au bout d'une heure de marche nous
finîmes par arriver. Là, nous laîssâmes nos
paquets, moi je pris mon cerf-volant, mais, quel
fût mon regret quand je vis qu'il était déchiré,
car on avait posé tout dessus. Malgré cette
déchirure, il vola au moins à 4 mètres de hauteur.
Mais…. par malheur, il faisait un vent si fort, qu'il
finit par le déchirer tout à fait. Je le mis en sureté
sous un olivier, avec une grosse pierre dessus. Mr
Gui me dit qu'il le prendrait, et l'arrangerait.
Ensuite nous allâmes nous promener à Fres-Carot ?,
et nous ne rentrâmes que le soir pour nous mettre
à table.
Le temps commençai d'abord à s'obscurcir,
et le vent souffla de telle sorte, que mamête
Bibête nous mit tellement la peur dans les
jambes, que nous partîmes sans n'avoir manger que
la salade, l'omelette, le lapin, et nous pliâmes
boutique, le poulet à moitié mangé, mais un tumulte…
Malgré la pluie et l'ouragan Mr Gui
(fils) attela la jument, et l'oncle Roussille au
devant de la charrette, la conduisit jusqu'à la
maison de Mr Gui.
A peine fûmes nous en route, que la pluie
cessa, et l'ouragan s'apaisa. Ah certes ! Nous
aurions bien dû attendre que cette tempête fûsse
passée, comme çà nous n'aurions pas essuyé ce
mauvais temps.
Enfin nous arrivâmes à la maison de Mr
Gui, nous descendîmes de la charrette, et nous
allâmes chez nous accompagnés de la famille Gui.
Là, nous prîmes le café, après quoi je m'endormis,

et je ne les entendit pas seulement partir.
SI tu avais été avec nous, tu aurais assisté
pendant le souper à un joli spectacle de mamête
Bibète.
Je te remercie bien, cher père, d'avoir dit
dans ta lettre que tu pouvais obtenir par Hemiton,
mon triscycle en fabrique, sur lequel jeudis et
dimanches j'irais me promener sans mettre un
pied à terre.
Maintenant, il nous tarde de te voir et de
t'embrasser, comme toi il te tarde de nous revoir
et de nous embrasser.
Ton fils chéri : Fernand Marsal

F-7 :
Montpellier le 27 mars (1883)
Mon cher Edouard
Nous avons reçu ta dépêche à neuf
heures. Nous attendions ta lettre avec
impatience. Maintenant nous voilà
rassurès. Petit Louis à pleuré ton départ
tout mercredi, sans pouvoir le consoler ;
il voulait papa aller au train à midi
il mit sa chaise à côté de ta place,
croyant que tu allé venir ; nouvelle dé
ception ; et ses pleurs recommencerent.
Il fallu parler beaucoup, le caresser, le
distraire, et lui dire que tu viendrais
dans la soirée, depuis il est plus raisonna
ble, il attend son képi de soldat.
Fernand son tricicle, Suzanne sa poupée
et Adèle et Jeanne leur ombrelle.
Jeudi nous avons été faire la promenade
traditionnelle, c'est-à-dire visiter les
églises. Je sortis à 3 heures de l'après-midi
avec toute ma couvée et ne rentrâmes
à la maison qu'à 7 heures. Le temps
été magnifique, le soleil à brillé toute
la journée comme en plein mois de juillet ;
aussi cela n'a pas duré le lendemain, le
tonnerre à fait entendre plusieurs fois
sa grosse voix ; aujourd'hui les nuages
commencent à se dissiper er l'azur appa-
râit. Si le beau temps continue lundi, je

me propose d'aller à la fontaine de Saint-
Berthomieu avec ma famille. Pas autrechose
à te dire, tu sais qu'a Montpellier la
vie est très monotone, par consequant
rien de nouveau ~~à té dire~~ si ce n'ait
que la réclame pour la main noire
devient de plus en plus forte.
Ne m'oublie pas aupres de Mathilde
de son mari un gros baiser au petit
Robert. Si tu vois la famille Bulio,
dis leur bien de choses aimables de ma part.
J'ai envie de t'envoyer la photographie
de Fernand et de Louis ainsi que la
mienne pour que tu les donnes à Mme
Bulio, du reste je les lui avez promises
lors de mon voyage en 1878 ; tu lui dira
qu'un peu plus tard je lui enverrai celle
de nos fillettes, j'attend pour cela que
leur cheveux sois devenus plus longs.
En attendant cher Edouard le plaisir
de recevoir une autre lettre de toi, reçois
de tes enfants de gros baiser.
Moi je t'embrasse bien fort.
Ta toute dévouée
Catherine Marsal
Ta mère ainsi que la mienne
t'envoient le bonjour.
Chauvin me dis de ne pas l'oublier
auprès de Tartarin.
Au moment ou je termine
Louis est dans la cuisine
qui vient de manger un poisson, et
dans l'huile, il y a trempé un gros mor
ceau de bouillie. J'aurais voulu conti-
nuer mes vers, mais ma muse, m'à
abandonné.

F-8 :
Montpellier le 28 mars (1883)
Mon cher Edouard
Je viens de recevoir ta lettre et
m'empresse d'y répondre.
Contrairement à que je
t'avais dis, nous avons été passer la journée

de lundi à 4 kilomètres de Montpellier,
sur les bords de la Mosson à (frès-caoût)
Ce cite est très agréable et très pit-
toresque, surtout pour ceux qui com-
me toi reproduisent si bien la nature.
Je t'assure, que si tu avais été avec
nous, tu ne serais pas parti sans avoir
fait quelques croquis.
Malheureusement, l'infidèle
Apollon après avoir briller de son
plus bel éclat pendant toute la
matinée se fit remplacer par
un. accompagné dans
la soirée d'une grosse averse, ce qui nous
obligea de laisser le petit maset où
nous nous trouvions, pour nous mettre
en route la nuit nous ayant sur-
pris, et, par comble nous trouvant sans
lumière. Enfin nous arrivâmes chez
nous sains et saufs. Ta mère était
avec nous et été désolée.
Te rappelle-tu, le jour que nous
étions a la campagne de Mr Gros.
Eh bien ? le temps était encore plus
affreux. Nous n'étions pas seuls
comme tu peu bien le suposer. Mr
Gui et sa famille étaient venus nous
chercher à 1 heure de l'après midi.
Nous partîmes en charrette. Si tu
avez vu nos cheris comme ils étaient
contents ils ne se possedez pas de joie.
Fernand tenait les guides du cheval,
et en été très fier coco dansait, les
autres, sautaient de plaisir.
Maintenant, cher Edouard, tu me
dis dans ta missive que tu n'a rien
à me dire qui puisse m'intéresser,
détrompe toi, tu sais que je suis très
curieuse, et, par conséquand j'aime a
savoir donc tu seras bien gentil de
m'initier sur tout ce que tu as fais
et ce que tu fais. Moi, comme tu
vois je ne suis pas avare de détails,
Je joints les photographies, pour Ma-

thilde, que je remercie infiniment de
la bonne hospitalité qu'elle te donne,
dis lui mille choses aimables de ma part,
embrasse bien le petit Robert pour moi.
A propos de Robert, où en es tu de
son portrait ? As-tu vu Mr et Mme
Bulio. Compte tu aller voir ton ami
Delacroix à Valenciennes. Allons répond
moi auplutôt et je serais satisfaite.
Ton petit Fernand, a bien fait sa lettre
seul, n'en doute pas, du reste Chauvain
pourrait le témoigner.
L'autre fois j'avais oublie la mesure
de la poupée il faudrait qu'elle ait 50
centimètres. Mais j'aimerai mieux que
tu l'achète plus grande, il ne faut
pas regarder quelques frans de plus ou
de moins le petit lit servirait pour Adèle.
En attendant cher ami le plaisir de
té revoir, reçois de ta famille de grosse
caresses moi, je t'embrasse bien fort.
Catherine.
Pour Madame Guillot, tu devrais aller
la payer, ou bien la prier de retirer
son mandats ; tu me repondras de suite
à ce sujet ; tu n'ignore pas sans
doute que ma bourse et bien minime
mon frère m'a prêté 10 franc ce
matin. Il me tarde bien de te
revoir je commence a compter les
jours qui nous obligent à être séparée.
Je viens de recévoir la visite
du curé de Gigean, il venait
voir si ton tableau était commencé
je lui ai repondu que tu étais à
Paris et que dans le courant de
la semaine prochaine tu serais
de retour. Je doit revenir dans une
quinzaine. il a apporté une boite
de berlingots de Carpentras qu'il a
donné à Louis pense s'il été con-
tent. Je crois que j'en ai dis de choses
en voilà assez, à toi Maintenant
au dernier moment coco vient de faire

ces beaux patés, ma fois je ne la refais
pas. ne t'en fache pas.

F-9 :
Montpellier 20 juin (1884)
Mon chér Edouard
Nous avons reçu de tes nouvelles
avec plaisir je suppose que tu n'en
doute pas.
Louis comme l'année précédente
à pleuré ton départ et m'a
fait beaucoup de misère pour retourner
chez nous il m'était impossible de
lui faire entendre une raison
maintenant il commence à se
calmer. Depuis hier j'ai Albert
il doit repartir ce soir à 3 heures
il est toujours bien beau.
Jeudi matin j'ai été au bain avec
Fernand et Suzanne comme je
te l'avais di mais je n'ai pû
prendre ni Adèle Jeanne et
Louis ils iront un peu plus tard
Je joint une facture de Mme
Gillot tache d'y aller au plutôt
pas autre chose à te dire
Les enfants t'envoient leur compli-
ments et t'embrassent bien tendrement
Madame et Mademoiselle Houlot
leur respect et moi mille baisers
Ta toute dévouée
Catherine
pardonne cette lettre il
m'est impossible de faire mieux
pour aujourd'hui je n'y vois pas
et je suis tres énervée.
mes règles sont revenues depuis
hier c'est tous dire.
nos cheris se portent bien.

F-10 :
Montpellier 28 Juin (1884)
Mon cher Edouard
Je suis mieux et par

conséquant je puis répondre à toutes
tes demandes.
Tu as appris par la lettre de
Fernand que Dimanche matin
j'avais eû la visite de Roumieux
il m'a chanté la chansonnette qu'il
a composé sur le restaurant Rimbaud
avec sa gaité habituelle, il m'a bien
amusé pendant une bonne demi-heure
chaque fois qu'il en était au refrain
de, bou, bou, bou, depuis je ne l'ai
pas revu.
Maintenant finances ;
Geollier a donné 75 francs mon frère
20 sur 25 j'aie donnée à la nourrice
45 francs plus 3 francs à la couturière
J'ai envoyé Chauvain porter le reçu
à Monsieur Verquiere, le directeur du
journal le (Lez) Je ne sais s'il aura
reussi, à l'heure où j'écris je l'attends
encore. Monsieur Mie brille par
son absence . Madame Blayac idem
et même je crois que tu auras des
difficultés. Tu aurais dû battre le fer
quand t'il était chaud. Pour tes
dessins de Rigaud n'en fait pas
de même ne reviens pas sans les
avoir placés, pour faire plaisir à
M.tastavin qui te fais gagner
20 francs tous les quinze jours, ne
perd pas l'occasion, si tu l'as, de les
vendres ; écoute moi au moins, une
fois, ne te met pas toujours dans
le sac pour les autres.
Madame et Mademoiselle Houdot
sont venues me faire leurs adieux
vendredi soir ; elles sont allées passer
Les mois de juillet et d'août dans
le Jura j'en suis toute affligée
elles doivent m'écrire dès leur arrivé
et j'attends une lette, nous nous
sommes embrassez les larmes aux yeux
elles m'ont chargée de te dire bien
de choses aimables de leur part.

Je pense que lorsque tu reçevras
ma missive tu seras de retour de
Valenciennes.
Les enfants t'envoient de
grosses caresses et moi un baiser
affectueux. mes parents se joignent
à moi ta Toute dévouée
Catherine
milles amitiés à nos cousins.
Je joints un mot de courtines
en réponse à ton billet.

F-11 :
Montpellier le 4 octobre (1884)
Mon cher Edouard
Je m'empresse de répondre à
toutes tes demandes.
Jeudi, j'ai été avec ma mère
chez Mademoiselle Folcher, et de
là à Saint Lazare, l'empla-
cement que nous avons choisi et
sur le rang ou était notre chère
Beatrix, au Numéro11.
Je n'ai pas dépassé les limites
et probablement à l'heure ou
tu liras ma missive le caveau
sera presque terminé.
Monsieur Guiral Doreur est venu
prendre la mesure exacte du cadre
pour le portrait de la supérieure,
il a trouvé ce portrait parfait de
ressemblance. J'ignore encore le jour
qu'il faudra le livrer.
Fernand est rentré en classe vendredi
il est toujours avec le frère Sernin
mais avec cette difference qu'il est
en première division au lieu de
d'être en segonde, Suzanne,
Adèle , et Jeanne, vont aux sœurs
de Sainte Anne, Louis va chez
Monsieur Fages, il est très content
en partant, mais quand il s'agit
de le laisser, il boude un peu
j'espère bien qu'avant la fin du

mois il sera un peu plus raisonna
ble. Firmin et Cabirou ont payé
Hier Dimanche Roussy de Cette
venez pour te voir et pour aller en-
semble au Musée voir l'exposition
de Courtines composée du portrait de
Monsieur Bourdel, d'un professeur de
la faculté de droit, et d'un autre
J'aurai bien aimé d'y aller, voir
cette exposition, mais j'ai tellement
fatigues ces jours derniers des courses que
j'ai faites pour aller de droite a gauche
que je suis obligé de garder le lit une
partie de la journée. Ne t'alarme
pas, je ne suis pas malade, mais c'est
toujours la même histoire à la moindre
fatigue. Ces jours ci j'ai reçu une
lettre de Germain Calas, de Villeneuve
les Beziers, il te prie de lui ~~de lui~~ envoyer
le fût pour le remplir comme il nous
l'avez promis. mon frère, la expédié
ce matin par petite vitesse, je pense
qu'il arrivera à temps, puisque la
rentrée des classes au Lycée est fixé
au 17 courant. J'ai également reçu une
lettre de M<u>me</u> Chabot. Mr Félix Gras
t'a envoyez un charmant petit ouvrage
en vers intitulé (la Roumanco de
Madaleno) Enfin j'ai eu des nouvelles
des dames Houlot, elles se portent à
merveille, elles passent gaiement leur
vacances, en voyages, en noces et festins, et
ne reviendront à Montpellier que fin
octobre, le choléra les tient éloignés, elles
me prisent de te présenter leurs respects.
J'entends les enfants qui arrivent de classe
(et tu sais que lorsque j'écrits j'ai besoin
d'un grand silence par conséquant je ferme
mes quatre pages au plus vite.
Nous te souhaitons une bonne
seance et nous t'embrassons bien de cœur.
Catherine.

F-12 :

Montpellier 21 octobre (1884)
Cher Edouard
Si tu n'as pas de nouvelles
à m'apprendre je t'assure que
de mon coté il n'en ait pas de
même. J'ai tellement à te dire
que je ne sais comment m'y prendre
et c'est la seule cause de mon retard
à te répondre.
Enfin je crois commencer par
ton tableau qui est exposé depuis
vendredi chez Monsieur Lapergrie
et qui attire chaque jour une
nombreuse foule de gens de toutes
conditions et les éloges, les compliments,
pleuvent de toutes part, aucun des
moindres détails n'échappent.
La sœur Marthe est venue mer-
credi matin payer le portrait, elle
ne m'a donné que 350 francs au
lieu de 400 francs comme, je lui en ai
demandé elle m'a di que le pris était
ainsi convenue et qu'il lui était impos-
sible de m'en donner un centimes de plus
d'ailleurs qu'elle ne se trouvait pas riche
elle a apporté pour les enfants une
livre de dragées et un kilo de croqui-
gnole elle m'a prié de te remercier
du bon soin que tu avais mis à exécuter
ce portrait toutes les religieuses l'ont trouvé
parfait de ressemblance.
Dimanche j'ai eu la visite de Roumieux
il m'a lu la lettre en vers qu'il t'a
envoyé je t'assure qu'il m'a fait
le plus grand plaisir, J'en ai été très
contente. Il a fait plus que toi qui
ne m'en di pas seulement un mot, il me
semble pourtant que cela m'intéresse
et que tu aurais bien fait de me faire
part dans ta lettre, de l'impression
qu'elle a dû te faire. Mais tu dois
te dire que pour une personne ignorante
il n'était pas utile de s'étendre davan-
tage. ~~Ensuite~~ peu de temps après

la sortie de Roumieux j'eu la
visite de Mademoiselle Colierre
je te prie de croire que celle là
me fut moins agréable elle est resté
avec moi pendant une grosse heure
Dieu ! qu'il me tardait qu'elle parte
elle m'avait fatigué, énervé, que sais-je
encore, qu'elle scie.
Maintenant occupons nous, de nous,
quant compte tu revenir ? on est
déjà venu deux fois pour voir si le
tableau de St Roch était commencé, mais la
concierge ayant répondue que étais
encore absent personne n'est monté
j'ai également reçu une lettre des
dames de St Maur, le cours de dessin
devait commencer le 20 courant c'est-à-dire
hier lundi j'ai prevenue Madame la
supérieure de ton absence, et que tu
ne serait de retour que fin octobre.
Louis est tant a fait remis de sa
fatigue moi je suis au lit pour
la même histoire malgré cela je
ne suis pas plus mal.
Les enfants se portent à merveille et
t'envoient mille baisers. moi j'en fais de même
Ta dévouée Catherine.

F-13 :
(20 juin 18~~89~~)
Cher papa
Je sui trait contant de la
dépeche que tu nous envouyes mes un
peu plus du bon voyage que tu à
fait en allent à pari
mais si tu voulait bien
menvoyez la serviette que tu
avais promis tu serai bien
jenti car le quartable
me paise sur le dos et la [illis.]
se [illis.] fait à chace instant
et mois je lai qu'à la maison
et aussi je cherchent le papier
à lettre et selui sur le qu'el

je tai ecri je les pri de
maman pandan qu'elle était
ches mamette saise qui est bien
fatigai et à lor je te pri dans
dans la lettre de me le dire
aprésent parlon d'autre chose
donne le bonjour à chauvain
car jespere que tu le vera
en aitant à paris et donne aussi
le bonjour à sijas.
Anfain jespere qu'en revenant
à Montpellier tu fera bon voyage
et sijas aussi.
Louis Marsal. Jadreise sette
lettre à toie et ci sijas

F-14 :
Montpellier 3 Novembre 1889
Mon cher papa,
Pendant que tu t'amuses à l'exposition
moi je m'amuse aussi à la foire ; il y a
peut-être plus de cent baraques en comptant
bien sur les marchands ; il est aussi arrivé de
l'exposition des africains dont : cinq bijoutiers,
un forgeron, un sculpteur d'Idoles, un tisserand
et un vanier, sept femmes et deux enfants du
plus curieux attrait : il y a aussi le cirque
Navas, la ménagerie Pezon et celle de Mr
Redembach que l'on dit être très jolie, ensuite
vient le voyage dans les airs ~~cet~~ c'est une grande
roue~~t~~ avec des voitures qui tournent en l'air,
il y a tellement de barques qui en outre les
allées le champ~~s~~ de mars en est plein.
Hier c'était la foire aux chevaux, grand
concours de messieurs les paysans, les rues
comblés de charettes, les boulevars de
paysans et le champs de mars de chevaux et
de voitures. Peut-être à l'heure ou tu
recevras cette lettre tu passera sous la tour
eiffel ; peut-être à l'heure ou je l'écris
tu est au musé Grévin le parcourant à grand pas
afin di trouver Mr Varlet. Plus rien à dire pour
le car d'heure si ce n'est de souhaiter le bonjour
à Chauvain auquel il faudra que j'écrive un

de ces jour.
Adieu mon cher papa je t'embrasse à cœur
L Marsal
Sois tranquille je n'exige ni les grillons
ni le canaris.

[Dessin de E. Marsal par L. Marsal]

F-15 :
Mon cher papa
Nous avons reçu ta dépêche, qui nous
à fait un grand plaisir de voir que tu es
arrivé à bon port et en bonne santé. J'ai
passé hier matin l'examen pour la bourse
mais malheureusement j'ai échoué. Il
faut se dire, que c'est ce diable de
problème qui m'a fait coller. J'étais
en 1er série, et j'avais ceux de la classe
de 6ème qui euttaient avec moi. Il n'y
en a eu qu'une dizaine d'admis.
Mais puisque cette année j'ai échoué,
l'année prochaine, je réussirai j'espère.
Ceux qui étaient avec moi avaient un
avantage de plus ; l'année dernière
ils s'étaient présentés, et avaient échoué,
aussi ils savaient à peu près ce que
l'on ferait faire, et s'étaient préparés.
L'année prochaine, je serai en 2e série,
et alors, il me faudra subir une
examen de latin, et un autre
d'allemand. Nous avons eu pour
l'examen : une dictée, des questions
sur la dictée, une analyse gramma-
ticale, et une question d'histoire
de France. Ceci c'est la 1er partie
qui est celle que j'ai bien reussi,
ensuite, voici pour la 2e partie :
Cet animal de problème, et
aux questions sur l'histoire Naturelle
ou plutôt ; sur les pierres et terrains.
M. Delacroix t'a écrit, et
maman doit t'envoyer sa lettre.
Ensuite tu as reçu deux journaux
1 La protection de l'Espagne, et

2 Revue des arts. Ce matin,
~~le~~ un rat s'était pris dans la
souricière qui est sous le bureau,
et le chat qui ne pouvait pas le
sortir, lui a mangé le derr…..
Au moment où je suis à ce passage
~~intérresant~~ de la lettre, on sonne,
je vais ouvrir, et un Monsieur et
une dame que je ne connais pas
te demandent, et maman leur
répond que tu n'y es pas.
Le Monsieur, je ne sais pas
son nom, vient pour faire faire
le portrait de sa femme, et
j'espère bien qu'ils auront
l'obligeance d'attendre. Le
monsieur, il ressemble un peu à m.
Aubert, tu lui a déjà fais son
portrait. Tu dois être dans
l' [illis.], et j'aurais bien aîmé que
tu me prennes. Tu sais, Mas
viendra bientôt, vers le quinze
il à dit, je l'attends, et tu sais
s'il me tarde qu'il vienne, car
je l'espère, il m'apportera les
pierres promises.
Donne le bonjour à
Mr Dubouchet et à sa famille,
Je t'embrasse bien !
Louis Marsal
Montpellier le 18 avril 1891.

F-16 :
Montpellier le 4 Octobre 1894
mon cher Père,
Malgré le bon accueil et le sans façon
qu'il y avait chez M. Renigoin, je [illis.] pas
venir et je ne sais comment faire. Si tu
pouvais te passer de moi, ça m'est égal de
ne pas venir. Dis le moi dans ta prochaine
lettre et il se pourrait que je vienne. J'arri
verai par dépêche. Tu recevras demain ou après
demain les chemises et les mouchoirs. Je
joindrai dans le paquet les armes des

Saintes Maries ; quant à la croix de Jérusalem cela n'est pas sur la lettre de l'abbé Lamoureux mais bien sur la couverture de la Palestine (photographies) il y a aussi le calque avec les arrivées des Saintes.
Ainsi que [illis.] t'a dis, j'ai été à Nimes jeudi dernier ; l'abbé Lamoureux a été très content ; il a été surtout satis fait du portrait de Mgr [illis.] et de l'abbé Escombard.(Il s'appelait bien Charles)
J'ai passé une bonne journée à Nimes : j'ai été voir les églises Ste Perpétue, St Baudilet St Pauls ; j'ai oublié la cathédrale. à Saint Paul, les personnages de Flandrin sont bien l'un derrière l'autre sauf les deux derniers : il y en a une dizaine. Ah ! je suis allé également au cimetière voir le tombeau de Mr Roumieux il est enterré dans le caveau de Mr Missol. Après quoi je suis retourné au grand séminaire où j'avais laissé les dessins et voir l'abbé Lamoureux dans sa cellule.
J'ai été deux fois chez Cluzel pour la toile : l'a-t'il envoyée ? j'y passerai de nouveau
Adèle est rentrée au couvent et Louis au lycée
Nous allons tous bien à la maison.
Reçois bien, cher père mille caresses de nous tous.
Fernand
Je n'avais pas réfléchi : que je pouvais joindre à ma lettre les armes des S^{tes} Maries et la croix de Jérusalem !

F-17 :
Condom, le 19 janvier 1897
Cher Edouard
nous somme arrivés hier soir à 6 heures 25 le voyage a été très long comme tu vois.
nous avons eu à Port Sainte Maris un arret de près de 2 heures ; nous avons préféré nous arreter dans cette localité croyant de voir un port de mer et nous avons été décue. C'est endroit est on ne peu plus triste nous nous

y sommes ennuiees rien a voir il faisait très
froid et le temps était gris comme un temps de
neige et a un certain moment j'ai eu peur
qu'il en tombe. Nous venions de ~~quitter~~ traver-
ser toute le département de la Haute Garonne
qui en était recouvert. Nous sommes allés direc-
tement au couvent des Ursulines qui se trouve très
éloigné de la gare ses dames ont été très affable~~s~~
mais je n'ai pas la permission d'être logée au
couvent et je ne peu y pénétrer qu'une
seule fois c'est ce que j'ai fait cette après-midi
j'y suis restée jusqu'à 7 heures du soir et
je suis sortie avec Suzanne qui couchera
avec moi jusqu'à mon départ, qui aura
probablement lieu ~~vers~~ samedi. D'après le
règlement de la communauté il faut que
les lettres que Suzanne nous enverra et celles
que nous lui enverront soit passées à l'inspection
par Madame la Supérieure c'est bien
désagréable comme tu pense nous ne pourrons
pas tenir notre chère fille au courant de ce
qui se passera chez nous sans que la Supérieure
en est connaissance comprends tu cette inquisition
c'est le seul ennuie de Suzanne cela seul
la contrarie beaucoup de ne pas pouvoir dire
à ses parents et à ses petites amies tous se
qu'elle voudra. Aussi j'ai convenu avec elle
que dès mon retour nous la ferions revenir
et de ne pas se gèner de nous dire qu'elle
languis que quand à nous ne nous generions-pas
aujourd'hui je suis indisposée le voyage m'a
~~fait~~ fatiguée et l'ennuie que j'éprouve
de m'en retourner seule me rend malade je
ne prend presque rien et pourtant je ne
veux pas attrister Suzanne elle qui à bon appetit
il faut qu'elle le conserve.
J'aurai voulu aller à Auch mais il m'est
impossible de faire ce voyage il y a 5 heures de
voiture de Condom à Auch et se serait trop
fatiguant pour moi surtout dans l'état où je me
trouve on fera parvenir les vases à ma cousine
à le première occasion et ensuite la voiture
coûte 4 francs pour aller et autant pour revenir
c'est trop cher et puis la distance est très grande

comme tu vois. donc dès que je serai de retour
à la maison je crois qu'il me sera impossible
de rester séparée de ma fille rien que cette
pensée m'enlève le boire et le manger.
Je termine pour ne pas manquer le courrier
de ce soir 9 heure. réponds au plus vite afin

[en marge]
que je reçoive ta lettre avant mon départ ce n'est pas qu'il
me tarde de laisser ma fille mais ma bourse et bien pauvre et je paye ma chambre 1F5c par jour. en attendant un baiser à tous. Catherine

F-18 :
Condom, le 20 janvier 1897
ne montre cette lettre à
personne et ne dis pas que
Suzanne demande a revenir si
vite nous dirons ce que nous voudrons
après. Je te le recommande
ce serait peu-être préjudiciable pour
Suzanne

Cher Papa,
je profite du temps que je passe à l'hôtel avec
maman pour t'écrire cette lettre qui ne sera pas lue
par la supérieure des Ursulines, chose qui va m'arriver pour
toutes les autres, et qui m'ennuie plus que ce que je peux le
dire. Sans cela, il me semble que je serais très bien dans ce
couvent, à la condition toutefois que ~~j~~ ce ne soit pas pour
toujours, ces dames sont très bonnes et Mlle Camille l'autre
sous-maîtresse adjointe est une très gentille jeune fille de vingt-six
ans très vive et très gaie. Je crois que nous nous entendrons bien
ensemble si je reste quelque temps à Condom ce qui est moins
sûr. Ce n'est pas que je redoute trop l'ennui, mais ces lettres, ces malheu-
reuses lettres celles que j'enverrai et celles que je recevrai, la supérieure
les verra et jamais de la vie je ne me soumettrai à une telle
condition. Il m'est impossible de vivre ainsi surveillée, aussi dès
que toi ou maman me rappellerez à Montpellier, je reviendrai~~s~~
sans hésiter. Je veux bien travailler, être placée, mais j'entends aussi
être libre. Donc plus de couvent, je reviendrais avec elle, mais je ne veux
pas avoir l'air de quitter trop vite ces dames qui pour leur rendre
justice sont aimables, douces, affectueuses, etc, etc., c'est pourtant convenu
avec maman que je reverrai dans un mois , plus tôt peut-
être, j'y compte absolument.

Je n'ai encore rien dit de condom, ce sera fait en quelques
mots. Condom est une jolie petite ville, mais quelle différence avec
Montpellier ! Ici pas de bruit, pas d'animation ; à huit heures du
soir, tout le monde est couché, les rues ne sont pas éclairées
il y a bien des réverbères mais l'administration fait des économies :
depuis notre arrivée, nous n'avons vu qu'une ou deux voitures
enfin quand je compare Montpellier à Codom je crois habiter
un village, les maisons n'ont que deux étages et le tour de
la ville est vite fait. Vois ~~yez~~ un peu comme c'est gai.
Au couvent des Ursulines, c'est un peu plus animé
les élèves sont très nombreuses, c'est te dire que le couvent est
important. Jusqu'au départ de maman, je n'y suis entrée
qu'à demi. Je couche à l'hôtel, le matin je vais au
couvent jusqu'à 4 heures de l'après-midi, et ensuite je retourne
avec maman. Je n'ai pas encore vu les classes et je passe
mon temps dans ma chambre, une chambre assez agréable
qui donne sur le jardin. Aujourd'hui, une religieuse m'a
un peu expliqué ce que j'aurais à faire, ce n'est pas
difficile : ~~de~~ trois heures de classe par jour, un peu de surveillance
et c'est tout. Je commence après-demain.
Ma lettre est bien mal écrite, mais la plume est
horriblement mauvaise et nous sommes pressées, maman et moi ;
il nous faut courir vite à la poste, car il est déjà tard. Je
te laisse donc, cher Papa, en t'embrassant bien fort et en
te prient d'en faire autant à tout le monde à la maison
Suzanne
P.S. C'est convenu avec maman qu'avant un mois tu
m'enverras l'argent pour revenir. Je ne sais pas si je serai
payée par mois ou par trimestre, ces dames n'ont parlé
de rien, pas même de rembourser le prix de mon voyage,
tant pis fais moi revenir tout de même. Réponds moi de
suite que j'aie ta lettre avant samedi avant que maman parte
parce que de cette manière, la supérieure ne verra rien

[écriture de Catherine]
tu adressera ta lettre que tu écrira de Suzanne à l'Hôtel
avec prière de te la faire revenir à Montpellier au cas ou je serai
[en marge]
partie.

F-19 :
Paris le 10 juillet 1900
Chère Maman,
Nous avons été, hier soir

mercredi, voir Faust à
l'opéra – à l'œil– papa
et moi; Louis n'a pas voulu venir.
C'est un de ses amis, Auriol qui
est au ministère des Beaux-Arts
justement à la Direction des Théâtres
qui nous a fait avoir cette faveur.
Son chef de bureau nous avait fait une carte
de recommandation pour le contrôleur
[illis.] . Aussi nous avons été très
bien placé. Nous nous attendions à
perché dans quelque galerie, tandis
que nous avons été aux chiques places.
Le premier rang du parterre, dans de
jolis fauteuils. Ce sont des places qui
coûtent 7 ou 8 francs chacunes ; ce qui
nous aurait fait 14 ou 15 francs pour
un soir. Sapristi, pour [illis.], nous
n'en revenions pas. Nous étions crânes.
Bien assis en face de la scène, pas de cha-
peaux devant nous, nous n'aurions pas été
mieux ailleurs, je crois. Et fais pour moi,
[illis.] les places pour bien voir la disper
sitez des décors. Et quelle mise en scène
Enfoncé le théâtre de Montpellier. Rien
ne cloche, pas même un accessoire de
travers. Tu dois penser si je me suis
régalé. Tu le diras à Auguste. Dis lui
aussi que la binette des cochers parisiens
m'amuse beaucoup. Ils ont des têtes à poit
surtout quand ils s'engueulent.
Il n'y a pas à languir ici ; le
mouvement seul est une distraction. Et
puis comme curiosités, les visites aux musées
du Louvres, le Luxembourg et tant d'autres
choses qu'il y a à voir me font oublier le
temps. Je m'en vais seul, maintenant
sans me perdre, pendant que papa
St Séverin et Louis à l'atelier. Je rode les
environs : j'ai vu Notre Dame de Paris, la
Madeleine, le Louvre, les grandes rues & boulevards
(en faisant bien attention aux voitures surtout)
je commence à me <u>parisianiser.</u> Il me
semble qu'il y a plus de 15 jours que je suis

ici. Le lendemain de notre arrivée nous
avons été à Versailles voir jouer les grandes
eaux. Nous avons vu les 2 trianons.
J'ai même touché le vilebrequin dont
se servait Louis XVI dans ces moments de
loisir, et qui est exposé dans une des salles
de ses appartements. Jeudi nous avons
été à Poissy, voir Hernendez et de là
à St Germain en Laye. Mardi nous avons
été à [illis.] voir Laury.
Nous avons acheté une paire de
bottines papa et moi au prix de 11^{f}, 90
les 2 paires.
On commence les préparatifs pour le
grrrrand 14. Louis a écrit à Paul
pour lui demander s'il poura venir ; il
profiterait d'un train de plaisir. La
~~reveu~~ revue sera peut être un peu
intéressante. Je ne sais pas si j'irai ; j'en
ai bien envie quoique ce soit un peu loin.
Ma lettre est décousue parce que
je suis distrait ; toutefois je m'applique
pour que tu puisses me lire.
Tu vois que je ne languis pas ; tandis
que Louis il lui tarde bien de revenir ;
avec cela il ne compte plus les jours.
il m'a piloté un peu dans Paris ; nous
avons été visiter les magasins de Livre
où nous sommes montés par les courroies
et descendus par l'ascenseur. Puis nous
avons lu à la buvette pour rien. Nous
avons été voir le Sacré Cœur, à Montmartre
c'est bien loin ; il y a douze kilomètres,
et autant pour le retour et l'on est toujours
dans Paris.
Comment allez vous, vous autres à
Montpellier ? Vous n'attrapez point
d'insolations malgré notre brûlant
soleil ? – Ici les Parisiens tombent
comme des mouches. Que diraient-ils
s'ils venaient chez nous ?- Je trouve ici
à Paris le ciel moins bleu et de
beaucoup que chez nous ; et la lumière
plus terne : pourtant il fait beau.

Je continue ma lettre interrompu
pour me coucher, ce matin 5 heures, et
je vais me promener pendant que papa
& Louis dorment encore. D'ailleurs
comme j'ai ɬ écrit à plusieurs reprises
ma lettre ne se tient pas.
En attendant de te vos nouvelles
je t'embrasse bien fort
Fernand
Le bonjour
à tous
à Mamette Sèze & Tante Marie etc.
etc. etc….
Pour Suzanne & Jeanne
Ici à Paris on aime beaucoup les
chats ; tout le monde les caresse ; ils
sont bien beaux et pas sauvages du tout.
Pour Adèle,
On ne fait pas la chasse aux oiseaux qui
se promènent sur la chausée dans les rues.
et viennent près de vous manger les miettes de pain.

[en marge]
Nous avons vu
messieurs Balès, Delacroix
Calbet, Meyer, Martin
Genouvia, Ponsonhailles
Jules Troubat…

F-20 :
Montagnac 11 février 1901
Cher Papa et chère Maman,
Je n'ai plus de chaussures, et je
crois que bientôt je vais marcher
avec les bas ; j'ai économisé mes
bottines tant que j'ai pu, mais
elles ont fini par s'user ; la
première paire a été déjà
raccommodée une fois ; la seconde
a besoin d'être ressemelée ; j'ai
un gros trou derrière la cheville
au pied gauche et ma bottine
est déclouée par côté ce qui fait que
mon pied va sortir ; je ne sais

plus comment marcher ; je n'ose
plus lever ma robe de peur que
l'on ne voit le trou de ma bottine
je donnerais bien mes souliers à
raccommoder ; mais le cordonnier en
prend trop cher, et je n'ai pas assez
d'argent ; d'ailleurs je ne sais pas ce
que je pourrais mettre aux pieds
si je donnais mes chaussures à
raccommoder ; je ne peux pas
mettre les caoutchoucs.
Je vous en prie, cher Papa et
chère Maman, envoyez-moi cette
semaine une paire de bottines et
une paire de pantoufles, ces
dernières si vous le pouvez.
J'ai oublié dans ma dernière
lettre, de vous dire que j'avais
terminé mon jupon et mon
tablier ; je voudrais bien mettre
du velours ou un volant au
fond de mon jupon.
Si vous pouviez en même
temps m'envoyer une autre robe
et un autre corsage pour tous les
jours ; mais auparavant mes bottines.
Je vous ai dit dans ma dernière
lettre que je m'étais plaint à la
Sœur Supérieure ; j'ai bien fait car,
elle a fait la leçon aux sœurs qui
sont plus gentilles pour moi.
Les élèves sont plus sages ; je les
tiens un peu plus en respect depuis
le jour que je les ai privées de
récréation après souper, et que je
les ai envoyées se coucher tout de
suite se lever de table et sans
vouloir les pardonner.
Cherchez-moi quand même
une autre place où je puisse
gagner davantage.
Mademoiselle Annette, l'institu-
trice du château de Lavagnac,
est venue me voir, jeudi dernier ;

elle m'aurait déjà trouvé une
ou deux places ; mais on demande
la musique et une langue
étrangère.
La Cousine d'Auch m'a
écrit il n'y a pas bien longtemps ;
elle m'a envoyé une jolie image.
Que Papa et Fernand viennent
me voir ; je demande Papa parce
qu'il n'est pas venu et qu'il verrait
de jolis sites, et qu'il m'apprendrait à
dessiner ; il m'aiderait à faire de jolis
dessins. Je n'ai pas le temps de dessiner
avec les Sœurs, parce que quand nous
allons en promenade, nous ne faisons
qu'aller et venir ; nous ne nous
arrêtons pas et quand nous sommes
arrivées à un certain but, il faut nous
en retourner ; ce qui fait que je n'ai
jamais le temps de rien faire.
J'ai nommé Fernand pour qu'il
vienne parce qu'il m'a écrit qu'il
devait venir ; je voudrais bien que
Maman vienne elle aussi.
Je termine ma lettre ; je n'ai pas
le temps de vous écrire plus longuement ;
embrassez bien pour moi Fernand, Suzanne,
et Jeanne ; Mamette Seize et Tante Marie ;
l'oncle, Tante Jeanne, Paul et Suzanne ;
le bonjour à la famille, aux parents
et aux amis.
Quant à vous, cher Papa et chère
Maman, recevez les plus tendres caresses
de votre affectionnée fille Adèle.

[en marge]
J'attends avec impatience une lettre de Tante Lisette ; donnez-lui
bien le bonjour de ma part ; je lui écrirai sous peu.
Votre fille qui vous aime du fond du cœur.
Adèle.

F-21 :
Montagnac 26 mars 1901
Chers Parents,

J’ai reçu la lettre de Fernand
qui m’a bien fait plaisir ;
décidément,
je ne peux rien dire de Jeanne,
qui m’a écrit déjà quatre ou
cinq fois, depuis que je suis à
Montagnac ; mais Suzanne ne se
rappelle peut-être pas qu’elle
a une sœur nommée Adèle,
qui attend toujours ses lettres
inutilement.
Je suis bien contente de voir que
vous pensez à m’envoyer mes
affaires d’été ; mais dans l’envoi
que vous me ferez, au moins ne
mettez pas un drap de lit que
j’avais porté de Montagnac, à
la maison, pour le faire laver ;
on défait les paquets que l’on
m’envoie ; et si l’on trouvait le
drap de lit, cela ferait mauvais
effet ; je ne sais pas comment
on le prendrait ; ne m’en parlez
pas non plus dans vos lettres ; quand
je reviendrai à Montpellier, et que
je retournerai à Montagnac, je le
rapporterai au Couvent.
Je ne veux pas vous dire que
je suis bien au Couvent, parce
que ce n’est pas vrai ; mais
enfin, je prends mon temps en
patience ; j’ai écrit à la Cousine
samedi dernier ; j’attends qu’elle
me réponde ; je me suis plaint ;
je vous donnerai la réponse.
Je vois avec bonheur que
vous allez très bien ; moi, tantôt
je vais bien, tantôt, je ne vais
pas bien ; la classe est bien
fatigante ; les élèves surtout sont
trop à me plaindre, parce qu’elles
m’aiment bien ; elles se sont
beaucoup habituées à moi
maintenant ; avant elles ne me

connaissaient pas ; maintenant
qu'elles me connaissent, elles
sont plus gentilles et plus
prévenantes.
Dimanche, dernier, nous
avons eu la procession à
Montagnac ; ce n'est pas comme
à Montpellier, que les processions
se font dans les églises ; à
Montagnac elles sortent, en dépit
des républicains et des francs-maçons ;
nous sommes maintenant en
plein Carême ; par conséquent, nous
avons des visites à faire dans les
églises, pour gagner le Jubilé de
cette années ; nous avons commencé
ces visites, dimanche dernier ; nous
nous sommes rendus en procession,
de la paroisse de Montagnac, à
la Chapelle des Pénitents-Blancs ; et
nous sommes revenus de même.
C'est le Père Thomas qui
prêche le Carême ; nous avons les
prédications les dimanche, le mardi
et le jeudi ; j'y vais toutes
les fois que je ne suis pas trop
fatiguée de la classe ; quand, par
exemple, c'est mon tour de garder
les orphelines, je suis obligée de
surveiller au Couvent, pendant que
les Religieuses n'y sont pas.
A bientôt, mes chers Parents,
quand vous daignerez venir me
voir, ce ne sera pas trop tôt ;
je vous embrasse affectueusement ;
un baiser à Fernand, Suzanne, Jeanne,
Mamette Seize, Tante Marie, l'oncle Roussille

[en marge]
Tante Jeanne, Paul, Suzanne ; le bonjour à la famille ;
le bonjour aux connaissances et aux amis. Votre fille Adèle

F-22 :
Montagnac 15 juillet 1901.

Mes chers Parents,
Cette lettre que je vous
envoie, je n'ai pas voulu la
montrer à la Sœur Supérieure
parce que je ne veux pas
qu'elle la voit ; si vous voulez
m'y répondre, adressez-vous à
Madeleine Gitareu ; si vous ne
voulez pas, tant pis ; je
vous demande quand même de
me répondre à l'avant-dernière
lettre ; la Sœur Supérieure ne
l'a pas lue, mais c'est elle
qui l'a envoyée ; par
conséquent, elle sait que je
dire que je vais bien parce
que ce n'est pas vrai ; je
souffre toujours et parfois, je
ne peux pas continuer ma
classe, ou je prends mon
courage à deux mains, pour
ne pas aller me mettre au
lit ou ne pas prendre quelques
heures de liberté dans la cour.

Je vous attends donc jeudi ;
je ne vois pas ce qui peut
vous empêcher de venir.

Au revoir donc, mes chers
Parents, je vous embrasse du
fond du cœur, ainsi que toute
la famille.
Votre fille affectionnée
Adèle.

F-23 [AD] :
Paris le 4 juillet 1902
Ma chère femme
Ainsi que la dépêche te l'a appris
notre voyage s'est bien effectué. Fernand
a pu jouir de la vue des pays que nous
traversions malgre la vitesse du train
Nous sommes arrivés à Paris vers 10^{h}
1/2 . Louis était à la gare.
après déjeuner notre première visite

fut pour le Salon des Artistes français
Fernand était émerveillé de l'installation
grandiose du Grand Palais des Beaux-Arts ;
il y a vraiment de quoi, il était mit
en goût par la magnificence du
hall de la gare d'Orléans, vu en
passant dans le voisinage de la rue
de Verneuil.
C'est au petit restaurant de cette
rue que nous mangeons ordinairement.
Il ne nous est pas possible à nous trois
de manger à la maison. Le confortable
culinaire y manque.
A l'occasion des fêtes de Hoche
les grandes eaux jouant à Versailles
et nous en avons profité pour aller
visiter cette incomparable résidence du
grand roi. Le temps était superbe.
Le lendemain, seconde visite au
Salon section de la Société Nationale
des Beaux-Arts, la peinture, il y
a des œuvres supérieures à celle de l'autre
Société, à part quelques toiles qui
sont remarquables chez les artistes français
mais que de croûtes, de portraits et d'autres
Les sculptures sont d'une force étonnante
En somme cette visite aux Salons
vaut le voyage, et est très instructive.
Pendant que Louis va le matin
a l'atelier ; avec Fernand nous
allons faire des [illis.]. Notre
Dame, la Morgue (naturellement)
avec une dizaine de macchabés ; S^{T} Germain
des Près, St Sulpice où nous avons
entendu la messe dimanche, St Eustache,
les Halles, St Germain l'Auxerrois,
les [illis.] du Louvre, le Musée
du Luxembourg que nous avons visité
hier avec M. Bulio qui nous a
payé un bon déjeuner. Tout cela
est vu un peu à la course, car il
faudrait plusieurs mois pour tout bien
examiner.
A St Sernin j'ai vu la [illis.]

de Flandrin de laquelle M. Emprin veut
une copie ; elle est faisable la peinture
étant assez éclairée. Il nous reste à
voir le curé de cette paroisse.
Nous pourrons aller demain à
Poissy ; j'ai avisé Henneton. J'ai
aussi prévenu Lami, mais nous
pensons qu'il est en villegiature à
Plombière (Vosges) ; j'attends sa
réponse.
Nous allons ce matin vois si
Delacroix n'a pas quitté Paris et
delà nous descendrons au Musée du
Louvre.
Dimanche soir au Clapàs, j'ai
surpris M. Sarrou et cela m'a évité
une présentation officielle. Nous sommes
invités à diner chez lui Vendredi soir
Ce soir au café Voltaire je pense voir
M Troubat et lui parler du fameux
manuscrit pour M Emprin ; il me faut
surtout voir M. Ponsonailhe.
Mais que de choses à faire
Bon dieu ! Que de gens à voir !
Que de courses ! Lorsqu'on est limité
comme nous le sommes par le
temps et surtout par la bourse ; le séjour
à Paris devient un plaisir très relatif..
M. Martin Ginouvier nous a invité
A dîner pour lundi prochain ; chez
les Meyer que nous avons vus avant
hier, nous devons aller prendre le café.
Huit heures du matin viennent
de sonner ; pendant que j'écris ces
lignes, Fernand est allé se promener
seul dans le voisinage, et Louis
se rend à l'atelier.
La semaine prochaine, c'est
moi qui travaillerai, et Louis ira
piloter Fernand dans la Capitale.
Le mauvais temps a définitivement
cessé ; le matin une petite pluie
insignifiante et du soleil et de la
chaleur toute la journée.

Dans une prochaine lettre
je te rendrai compte de nouveau de
nos faits et gestes en réparant
les quelques omissions que je peux
commettre maintenant.
Nos journées sont si rem-
plies, qu'il nous semble que nous
sommes arrivés depuis quinze jours
mais nous ne nous ennuyions pas.
Je m'arrête en t'adressant
nos meilleures caresses ainsi qu'à
[en marge]
Suzanne, Adèle et Jeanne, avec le bon jour à toute la famille.
Je me suis chargé cette fois de prendre la plume, mais je voudrais
[illis.] par Fernand, à la prochaine te donner ses impressions.
Donc à la prochaine. En attendant ma chère femme
je t'embrasse bien fort.
E. Marsal
qu'on n'oublie pas de surveiller l'argile
empilée dans l'évier

F-24 :
Montpellier 12 Juillet 1902
Cher Edouard
J'ai su par Mr Cabanel que
la commission des baux Arts
s'était réunis lundi de cette semai-
ne et que Mr Boissant était sorti
avec un grand nombre de voix de
majorité sur tous les autres concurant
de sorte que Courtines est évincé ; de
cela j'en suis tres contente parce
que ce Mr Courtines avait depuis
quelque temps une audace insolente
jusqu'à me dire et devant Mr
Cabanel même qu'il n'avait
jamais été ton élève.
J'étais allée avec Suzanne
porter une réponse à Mr
Balaman au sujet du petit ta-
bleau nous trouvames Courtines
en grande tenu gibus sur la tête
gands aux mains, il venait de
faire des visites aux membres du

conseil de la commission des baux
Arts et du conseil municipal et
autres. Il me dit qu'on faisait
passer qu'il était sourd, mais
que Mr Max était là pour
entendre et qu'a eux deux ils
remplirait les fonctions.
Courtines me dit également
qu'en ce qui te concerne on te
trouvait trop vieux, que Boisson
était trop jeune, et patati et
patata bref à l'entendre il
n'y avait que lui et Mr Leenardt
pour être professeur et il en était
orgueilleux ! on aurait juré qu'il
la tenait cette place et avait l'air
d'en être si sûr. Enfin d'après
Cabanel, il faudra que Monsieur
Boisson donne sa demission de
professeur de dessin au Lycée
parce qu'il ne faut pas qu'il
y est cumul de fonctions et
s'il ne la donnait pas, Courtines
aurait parait-il de grandes chances
d'être nommé, il faut espérer
que Boisson sera bien inspiré
et qu'il acceptera de préférence
la place du Musée ; quand
à toi Mr Pezet a montré aux
membres de la commission tes 2
lettres de demissions et cela te
porte un préjudice énorme
tu peux donc en faire ton donie
Depuis ton départ nous n'avons
vu que Mlle Giverny qui m'a donné
les 13 francs de son moi les autres
n'ont sans doute pas le temps
(intie paya et mandi y a toujours
proutems) J'ai paye le mandat

de Mr Dedien qui se monte à 65 f
depuis le 30 juin.
J'ai reçu ce matin la lettre
de Fernand ; ainsi Fernand se

plait à Paris ! il s'y promene et
trouve tout beau ; l'Opéra l'a
émerveillé Versailles également
s'il veut y rester à Paris il le peu
il n'a qu'a se procurer un emploi
qu'il le cherche cherchez tous les
trois demandez ^à toutes vos connais
sances et si ce n'est l'un ce sera
l'autre qui pourra lui trouver
quelque chose qu'il fasse une
neuvaine à St Antoine et
surement il sera exaucé et
s'il trouve nous lui paieront son
loyer comme nous avons fait pour
Lamis et nous tacherions de lui
venir un peu en aide.
Il fait à Montpellier une chaleur
terrible épouvantable dans l'atelier
entre les deux portes le thermomètre marque
de 35 à 36 degrés. A la Campagne la
chaleur est si intense qu'il s'est
produit plusieurs cas d'insolation
dont 2 suivis de mort.
Dimanche dernier comme
toujours du reste nous avons été a
Castelnau à 11 heures du matin
après le déjeuner, la chaleur était
acablante, vers 3 heures de l'après-
midi et sans avaoir dormi je fus
prise d'un grand mal de tête épou-
vantable envie de rendre aller
a la selle tant les malaises en un
mot de la congestion, pareil au
Dimanche précédent tout me fut
court aon est obligé s de m'appliquer
des campres d'eau vinaigré et vers
5 heures nous revenions chez nous, c'est
la deuxième fois que cela m'arrive
Je n'y retournerai plus car il est
certain qu'il fait plus chaud à la
campagne qu'à la ville.
Je termine ma lettre
en vous embrassant tous les trois
affectueusement, Suzanne Adèle

Jeanne ma mère ma sœur
se joignent à moi
Catherine

F-25 :
Saint affrique 28 août
Mes chers parents,
Enfin nous sommes arrivés à St
Affrique que nous avions traversé l'autre
soir pour aller cantonner à Tieudas, ce
sale trou à cochons où l'on ne peut seulement
pas trouver de timbres postes si ou d'eau
pour se laver, quand je pense que ces
salops, il n'y a pas d'autre mot
pour leur appliquer, finissent par
nous demander 2 sous pour un litre
d'eau, tas de porc ! De cette auge
nous sommes allés manœuvrer tout à
dimanche en garrigues, et en montagnes
la 12e était d'avant-garde et nous avons
pris quelque chose pour nôtre rhume
dans un cirque immense entouré de montagnes,
la 61e brigade et la 62e, puis l'artillerie,
l'infanterie coloniale, le génie et les chasseurs
se sont leurés une bataille monstre. Nôtre
compagnie a enlevé d'assaut le village
de Lusançon perché comme un nid d'aigle
sur un rocher à joie. Le 81e de ligne
nous en a d'ailleurs délogé à la billonnette
après de longues fusillades. Le soir à
6h nous sommes allés cantonner à St
Rome de Cernon, une jolie petite ville ; c'est
là que MMmes les vaches ont dû nous
cèder leur litière encore empuantée
par-dessus. Malheureusement nous n'
avons pu jouir de ce bien être… relatif.
Au petit jour dans la montagne.
La bataille a eu bien près de là mais
nous n'en avons rien vu, car mon
bataillon étant en réserve ; seulement
il y a eu un duel d'artillerie qui a été
fameux. Le soir nous sommes allés
coucher la 11e et la 12e C. seulement
à la ferme de Cosanelle isolée du monde

entier, nous étions de grand garde et
au petit jour nous nous sommes portés
au loin défendre l'accès d'un col par
lequel devaient arriver l'ennemi. Ce jour
là la bataille a été magnifique, je l'ai
ai bien vue car j'étais au premier rang.
Seulement la 62e brigade pris d'
assaut notre position ; nous avons battu
en retraite, traversant sous les canons les
montagnes voisines et le village de
Tiergues (l'auge à cochon) qui n'
avait jamais vu tant passer de monde.
En réalité, nous aurions perdu dans cette
retraite une bonne partie de nôtre effectif.
Nous sommes allés nous reformer de
St Affrique ; mon bataillon est alors
revenu en avant et après une fusillade
nous nous sommes lancés à la charge à la
baillonnette ; ça a été beau, mais fatiguant
Pendant quatre jours nous avons évolué
au pied même de Roquefort qui ~~était~~ est à un
quart d'heure de là. Nous voyions distinctement
le village et l'entrée des caves ; par la,
j'ai mangé là du fromage fameux
zt pas cher, du vrai celui là, car ce
sont les pays voisins qui approvisionnent
les caves de Roquefort et gardent pour eux
au retour des caves, en plus des [illis.] de vente
une partie de la marchandise pour leur
consommation. En mangeant ce fromage
je songeais à la rascle que vend Pelisse.
Les lettres arrivaient à cause des
manœuvres avec des retards de trois ou
quatre jours ; j'espère que dès maintenant
il n'en sera plus de même. A St Affrique
où nous restons 2 jours nous sommes logés
chez les Frères, où nous sommes très bien.
La ville est jolie et très pittoresque.
Je me porte très bien et j'espère qu'
il en est de même pour toute la famille !
J'ai un peu bruni, voila tout.
Je mange comme un ogre, mais il est
vrai que l'on fatigue énomément. Fernand
et mes sœurs ont dû revenir de Lourdes ?

J'ai lu dans l'Eclair à Lodève, le
compte rendu concernant les fêtes de Fabre
qui ont du être jolies, en tout cas papa a
fait là une expression magnifique.
Nous, nous en faisons aussi ; nous voyons
de bien jolis sites mais, rapides comme
l'hirondelle nous ne nous arrêtons jamais
Mes chers parents je termine la cette
lettre pour aller manger- il est 5 heures.
le rata traditionnel en attendant de

[en marge]
mes payer quelque supplément dans un restaurant de la
ville ; aussi je termine en vous embrassant ainsi que toute la famille
P.S. Le bonjour à Boyas à Rayou

F-26 :
Montpellier ce 11 février 1915
Jour anniversaire de l'Apparition
De Notre Dame de Lourdes à Bernadette
Mon cher Louis
Dimanche nous avons été avec les
enfants à la citadelle voir les tranchés
que les soldats du génie ont faites
pour montrer au public montpellier
rain comment nos soldats étaient
dans ces endroits ; inutile de te dire
la foule qui s'y trouvait il y avait au
moins une vingtaine de mille de
personnes. On avait construit des
tranchées boches et des tranchées fran
caises ; d'un coté et d'autres, il y avait
même des soldats dedans, si tu avais
vu les enfants, sautter dans ces tranchées
c'était un jeu nouveau pour eux
et de rire chaque fois qu'un bous
culait l'autre pour passer premier
ils ne se doutaient pas ces chers petits
les souffrances
que leur père y endure là dedans ;
ils ne peuvent le comprendre et tandis
qu'ils couraient de droite à gauche
nous les mamans étions tristes de la
pensée que vous étiez dans un

boyau pareil et que vous souffrez
depuis quatre grand mois.
Car vous souffrez moralement et
phisyquement et nous souffrons nous
de vos souffrances mon cher Louis
si tu pouvais avoir quelques jours
de repos dans un endroit ou nous
pourrions venir te voir qu'elle
joie pour nous tous quel bonheur
[illis.] un peu après une si longue
absence ; enfin ne nous laisson pas
décourager esperons en Dieu, ne
cessons de prier, ayont toujours con
fiance en la très Sainte Vierge
Marie immaculé qui te protègera
toujours comme elle t'a déjà protégé
je la prie chaque jours pour toi
mon cher petit et fais prier tes chers
enfants aussi quand je les vois. Reine
prie toute seule André aussi Albert
en parles il en est avare.
Mamette Seize prie aussi pour
toi enfin nous prions tous à la
maison à ton intention et avons
bon espoir.
Hippolithe va partir dans
une quinzaine de jours il est
triste se monte le moral il a
une peine épouvantable il ne
mange presque pas et surtout il
regrette de laisser son amie qui
vient de lui donner un petit garçon
agé aujourd'hui de trois mois et qu'il
a reconnu.
Tu dis dans ta lettre à Melanie
que Montpellier a dû beaucoup chan
ger depuis ton départ. Oui en effet
surtout le soir, presque pas d'éclai-
rage, le soir les lampes électriques sont
suprimés les réverbères ne donnent
[partie manquante]
la classe de Fernand va partir dans
quelques temps. enfin nous pen-
rons que tout ira bien et que tu

reviendra bientôt parmi nous.
Pendant que j'écris il y a l'a-
telier charles Privat et Pierre Vallot
qui vient d'être reformé pour cause
de bronchite penses s'il est content
ils me disent de te donner le bonjour
Privat va t'écrire un de ses jours
Je termine mon cher fils en te
recommandant d'être toujours pru
dent de ne pas oublier tes prières
d'avoir bon courage de ne pas
te laisser aller a l'ennuie d'avoir
confiance et te prie de croire que
nous pensons tout le temps à toi
Ton père a bien changé depuis
ton départ cette guerre le rend
grincheux il est pensif triste il a
[partie manquante]

[en marge]
Je termine mon cher Louis en t'embrassant.

F-ND-1 :
Cher papa,
Ta lettre nous a fait beaucoup
de plaisir je pense que tu te pro-
mène bien à travers Paris et l'Exposit
tion ! Et Louis ? Comme il a dû être
occupé ces jours-ci ! Il nous tarde de
savoir s'il est reçu. Enfin une pro-
chaine lettre nous l'annoncera.
La maison est bien silencieuse
depuis votre départ à tous les deux.
Plus de ~~f ?~~ chants, plus de bruit,
plus rien. Avec cela, nous pouvons
à peine sortir, maman étant très
occupée à arranger les affaires de
Louis et celles d'Adèle. Et puis, il com-
mence à faire si froid. j'ai les
doigts tellement engourdis que je ne peux
pas tenir la plume, mais je vais la
céder à Jeanne. Adieu, je t'embrasse
bien ainsi que Louis.
Suzanne

Cher Papa et cher Louis
que pourrais-je dire de plus que ce qu'ont
dit maman et Suzanne. Je suis bien
contente que vous vous amusiez bien à
Paris et pourtant il me tarde de vous revoir.
Quant à moi ~~et j~~ mes journées se passent toujours
la même chose. je vais repasser chez tante Marie et je
m'occupe un peu à la maison avec maman et Suzanne
Vos nouvelles et celles d'Adèle nous comblent de joie.
Nous l'attendons à la fin du mois.
adieu cher Papa en attendant le plaisir de
te revoir je t'embrasse bien fort ainsi que Louis
J'espère qu'il a réussi à ses examens.

Jeanne Marsal

Cher Père
J'ai commencé à l'Ecole de Médecine
depuis quelques jours déjà. J'ai par conséquent
été obligé de quitter Chaptal. Mr Gelis ne voulait
pas attendre. Et j'ai [illis.] y aller [illis.]
2 planches et je suis à ma 3e en couleur).
Quand même j'aime mieux faire ce que de
travail de [illis.]tif que tout autre. Puisque tu as [illis.]
Mr Lefèvre si tu le revois parles lui
s'il te pl. J'aimerai beaucoup faire la [décoration]
réussirai toujours mieux qu'à Montpellier
et pour parler de moi, aux amis si je pouvais
me faire une situation là bas.
J'envoi mes félicitations à Galand pour
se nourrir etc., à Londres. Le veinard
qui va en Angleterre. Et moi qui courre
l'[Angl.] et qu'il n'y a pas [illis.] de la
pratiquer !!!
Dis à Louis que j'ai vu les Peuvat
je leur ai donné le bonjour [illis.] est rentré
au ma[illis.], il dit qu'on n'y fait rien.
Sauzerde est venu à la maison a tu n'a pas
encore vu Béatrix. Adieux
Fernand
Cher Edouard
Je viens d'expédier par colis postal
(et sous le concour de Raybaud) un carton
contenant des dessins et l'esquisse
demandes ; également dans le même
carton, un pardessus, 6 mouchoirs,

une paire de chaussettes en laine grises
marqué et le chapeau noir de Louis.
Je vais m'occuper de
préparer les draps de lit ainsi que
d'autres chaussettes en laine et d'autres
mouchoirs mais pour tout cela il
me faudra toute la semaine et
même plus. Tu demandras à
Louis s'il lui faut des couvertures,
le traversin, le matelas, sont burnous
le burnous lui serait tres utile et
il devrait se le faire envoyer il écono
miserait son pardessus ; mais pour
toutes ces choses si volumineuses j'attendrai
ton retour. Hier seulement j'ai eu
la visite de Sauzerde les autres je ne les ai
pas encore vus. Sauzerde n'est pas encore
réformé sa main va un peu mieux il
est toujours en traitement au suburbain
J'aurais bien aimé cher
Edouard que tu me donnes des détails sur
les examens de Louis et tu ne me dit
rien, tu devrais penser que je suis
impatiente d'en avoir, et je compte que
dès la réception de ma lettre tu m'é-
criras à ce sujet.
Fernand à été obligé de
quitter Chaptal pour faire le travail
de Mr Gillis qui ne voulait pas
attendre.
Adèle t'envoie le bonjour ainsi
qu'à Louis. Si par hazard tu lui écri-
vais les lettres qu'elle reçoit sont lues.
En terminant je recommande
à mon cher Louis de bien se couvrir
afin de se garantir du froid et de l'humi-
dité et surtout de ne pas faire
d'imprudences de cette manière je serai
tranquille et cela lui coutera si peu
de suivre mes conseils comme quand
t'il était petit. Je passe la plume
à Suzanne Jeanne et Fernand.
Meilleurs souvenirs à Mme et Mr Sadront
[en marge]

et pour toi et Louis un gros baiser
Catherine.

F-ND-2 :
Cher Edouard
Inutile de te dire que ta
lettre nous a fait le plus grand
plaisir.
Samedi j'ai eu la visite de
Monsieur Foex, et, tu as dû
reçevoir sans aucun doute, des
bourgeons de vigne. Je n'ai pu
faire différemment que de lui
donner ton adresse. Je regrette
vivement que ce cauchemart
vienne te poursuivre si loin ;
mais que veux tu, il faut se
résigner, et savoir faire de grand
sacrifices ! As-tu répondu a la
lettre de Delacroix ? il faut
avouer mon cher ami, que nous
n'avons pas de chance. toi refusé
au salon, Louis, aux examens ; Je
t'assure que nous aurions grandement
besoin d'avoir dans notre main la
protection d'une Mascote.
J'ai été déçue en apprenant le
pris des portraits ; réellement il
ne vallait pas la peine, que tu te
déranges pour si peu. Enfin Mme
Dubouchet pourra le récompenser d'une
autre manière.
Je viens de reçevoir le croquis de
Madame Ménard, ainsi qu'une
lettre de l'administration des hospices
de Lodève. Tu me diras dans ta
prochaine si je dois te la faire
parvenir.
J'ai également reçu une lettre
de remerçiements de la part de
Monsieur Bourgeois Ministre de
l'Instruction publique et des Beaux-Arts.
Je termine cher Edouard, en te
priant de revenir au plus-tôt

et reçois de nous tous, mille caresses
Mes plus affectueuses amitiés à
la famille Dubouchet.
Mes enfants se joignent
à moi.
Je viens de recevoir à
l'instant la visite des
mandats de Monsieur Portal
et je suis à me demander
pourquoi tu n'y a pas
écrit et suis bien ennuiée.

F-ND-3 :
Cher Edouard
C'est en sortant de table ou
notre appetit est excellent que
je me décide à écrire (je dis
me décide à déssein) parce que
Suzanne et Fernand ne
sont pas disposés à le faire
moi guère plus qu'eux .
mais je dois donner l'exemple
et m'exécute.
Après une nuit de
fatigue et un bon voyage
nous sommes arrivés à Notre
Dame de Lourdes en parfaite
santé vers les 6 heures ½ du
matin, le brouillard couvrait
vers les hauteurs les montagnes
il avait plus certainement dans
la nuit en arrivant les rues
étaient boueuses glissantes
ciel gris et bas tant signe
manifeste de mauvais temps.
Pourtemps dans la journée le
ciel s'est dépouillé et les
muages ont fait place à
un soleil radieux.
Je suis et sommes enchantés
de notre séjour ici ; offices,
prières et chants à la grotte,
à la basilique et rosaire
absorbent nos journées elles

fuient sans que l'on s'en
appercoivent.
Les malades sont légions
et d'après ce que m'a dit
Suzanne il y en aurait eu
trois miracles dans la matiné.
Les pelérinages de touttes les
contrées arrivent ~~à~~ sans
discontinuer, depuis hier matin
que nous sommes ici les pelerins
de Verdun, Chalons, Versailles
Pau, Nice sont arrives avec
une foule [illis.]
Paris qui doit arriver dans
l'après-midi.
Hier soir il y avait
foule compacte à la roces-
sion du St Sacrement (nous
étions) du nombre) figure toi
quinze mille personnes environ
toutes portant des cierges allumés
montant et descendant les lacets
de la grotte su rosaire et de
la Basilique c'étaient splendide
féerique magnifique non, on
ne peu s'imaginer ce que c'est
si on ne le voit pas et dire
que ~~auj~~ ce soir ce sera pire
qu'il y aura au moins plus
de 40 mille personnes
qui assisteront à la procession
et je t'assure que je n'exagère
pas. inutile de te dire
que nous y assisterons et
que nous y chanterons, du reste
come tout le monde fait
hommes femmes et enfants
c'est émouvant.
Je m'arrete mon cher
Edouard parce que nous
allons nous diriger vers le
grotte benie l'heur nous
appelle.
En attendant que tu

nous donnes des nouvelles
de la maison et de ma mère
et ma sœur, reçois et recevez
nos plus tendres carresses.
Catherine.
notre adresse
Mr Felix Lamarthe 27 rue chasse
[en marge droite]
Lourdes
[en marge gauche]
notre chambre coute 8 francs par jour. c'est cher

F-ND-4 :
Montpellier le 17 juin
Mon cher père
Nous avons reçu ta lettre avec plaisir.
Le théatre miniature est parti et je ne pourrait
pas le voir, toi qui m'avait promis que tu m'y
emmenerai. Je désire un fort et pour Suzanne
une ombrelle rouge. L'école marche bien ; j'ai
gagné deux bon point ; un pour mon devoir
et un pour le problème.
C'est monsieur Roumieux et mon oncle qui mon
montrer comment il fallait faire.
Nous languissonts que tu revienne de ton voyage,
et nous seront bien contents d'apprendre ton retour.
Tu feras bien des compliments aux cousins et
cousines de la part de tes chers enfants, nous t'embras-
son tendrement.
Ton fils dévouer.
F Marsal

F-ND-5 :
Cher Papa et cher Louis
Depuis que vous êtes partis je ne vous ai
pas encore envoyée de lettre mais aujourd'hui
je m'empresse de le faire. Je suis très
contente qui vous vous portiez bien, que
vous vous promeniez bien pendant votre
séjour à Lamalou.
Vendredi soir j'ai vu Mr Cassan
et je lui ai donné le bonjour de la
part de Louis. Il a été très heureux
de voir qu'il ne l'oubliait pas.

Chaque matin je soigne les oiseaux
et chaque soir les fleurs.
Quand j'entends siffler dans l'escalier
il semble que c'est Louis.
Adieu Cher Papa et cher Louis
je vous embrasse bien tendrement
Ta fille Jeanne Marsal.

F-ND-6 :
Montpellier 29 octobre
Cher Edouard
Malgré le peu
d'argent que tu pense
avoir, et le peux d'ama
bilité que tu as pour
tes filles de me dire
que tu ne leur porteras
rien tu leur aurais
fait bien plaisir ne serais
ce qu'un objet de 10 cen
times. Tu auras la
bonté d'aller au bon
marché te faire donner
6 mètres de cette veloutine
dont tu trouveras l'échantillons
ci inclus au prix de
(65) centimes le mêtre~~s~~.
coût 4f 90 c.
tu me la porteras
avec tes bagages.
sans cela je ne
pourrais pas faire venir
si peu de chose du bon
marché ou bien il me
faudrait payer le port.
J'ai ~~avais~~ oublié de
mêttre cet échantillon
dans la lettre qui
précède celle-ci.
En attendant de te
revoir reçois de nous
tous ; ainsi que Louis
nos meilleurs baisers
Catherine

J’avais également oublié
de te dire que le
père Lombard est mort
la semaine passée et
notre canari aussi.
Jeanne en voulant
nettoyer sa cage la trouvé
mourant il parait qu’il
avait le bouton et qu’il
a été trop tard pour le
guérir.
Pour Fernand va
voir Mr Lefèvre prie
le de parler de lui à
Mr Jambon ne serais
ce que pour faire des
teintes plates ou bien
fait toi donner d’autres
adresses de décorateur
et qui sait le hazard
pourrais te faire tomber
sur ce fameux Reversat
dont nous a parlé si sou
vent Lemaresquie.

[en marge]
Fernand y compte

F-ND-7 :
Montpellier 29 octobre
Cher Edouard
Fernand arrive à l’instant
de chez Mr Bonnet lequel
lui a remis (100) francs sur
les bijoux de ma mère.
Je regrette de ne pouvoir
t’envoyer cette somme
entière je suis obligée
d’en faire trois part une
la plus grosse pour toi
l’autre moitié divisée
entre ma mère et moi
ma mère nous a soutenues
de son mieux pendant

près de 3 semaines elle a
fait ce qu'elle a pu ne
pouvant faire comme elle
aurait voulu par suite de
mauvais temps qu'il a fait
ici c'est comme à Paris
le matin il fait beau le
soir il pleut. Notre menu
est des plus maigre et des
plus restreint ta tante ne
donnant presque rien et
une fois il lui est arrivé
de nous faire porter
un peu de ragout qui ne
sentait pas très bon à deux
heures de l'après-midi et
sans chocolat. nous tirons
le diable par la queu et
je t'assure qu'elle doit
bien tenir pour que nous
ne puissions pas la lui
arracher.
Samedi matin j'ai eu
la visite d'un docteur
maintenant je ne
voudrais pas t'ennuier
avec mes observations
mais pourquio avoir ache-
té à Louis un chapeau
de 6 francs quand nous
ne les achetons à Montpel
lier que 3 f 60c–?
pourquoi avoir donné les
billets de retour à ces
femmes qui les ont parait
il jetés, au lieu de les vendres un
francs 9 c c'eut
été mieux d'avoir 2 f que
de les donner. Pourquoi
n'avoir pas été voir M^{r}
André Michel ? c'était
la première visite qu'il
fallait faire et une des
plus urgente. M^{r}

Roussy que j'ai rencon
tré plusieurs fois m'a
demandé pourquoi
tu n'y avait pas été
chez son beau-frère.
Enfin si Louis
échou j'aurai ce regrêt.
En attendant ton
retour je dois te dire
qu'il se forme un autre
train de plaisir qui partira
de Cette le 1er novembre
à 10 du matin et sera à
Montpellier à 11 heures
par cette occation tu pour
rais aller à la gâre de Lyon
voir si personne ne veut

F-ND-8 :
23 (Canton des Saintes-Maries) mai
Cher Edouard
Notre voyage a été des
plus agréables, beau-temps
bon air et assez bien couché
dimanche soir vers les
six-heures nous étions rendues
à Aigues-morte, nous
descendimes du bateau
pour aller a la cathédrale
faire priere, le ~~matin~~ lendemain
a 4 heures nous ~~eti~~ visitions
la ville et ces principaux
monuments, nous montames
a la tour de Constance
et nous dominions ~~la ville~~
tout le paysage qui se
derobé à nos yeux
à 7 heures nous repartions
pour les saintes Maries.
Nous voilà entrain de faire
notre cuisine, et toutes nos
petites choses, je te parle au
pluriel parce que je mange
et couche avec ces femmes,

couloume le mère de marie
Bentapou et d'autres personnes
de connaissances. Parmi nous
il y a la joseohde Mme
Maux, la nièce de Madame
Mallet, tu auras la bonté
de ~~le~~ lui dire qu'elle
ne nous laisse pas.
Pas d'autre choses à te
dire que de m'envoyer par
retour du courrier ce que font
Suzannette et petit Fernand que
je désirerais avoir fait leur des gros
baiser
pour moi. C. Marsal
tu adressera ta lettre
canton des
Poste restante, au Saintes maries

[en marge]
fait bien des compliments à Ma Mère ainsi qu'à la famille
je t'embrasse de bon cœur et suis pour la vie ton épouse dévouée

MATET Charles :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167 et Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

MC-1 [AD] :
Montpellier 19 janvier 1966

Mon cher Marsal,
Je ne veux pas tarder plus
longtemps, à te dire toute la
satisfaction que j'éprouve
toujours à recevoir de tes nouvelles.
Il se peut quelquefois que mes
réponses se fassent attendre,
cela tient aux occupations qui
ne me manquent pas et surtout
dans ce moment, où j'ai tous les
jours des séances de trois heures
mais reste bien convaincu que
je ne serai jamais indifférent

à ce qui te concernes et je
verrai avec grand plaisir que
tu m'informes, comme par le
passé des résultats de tes
études. Je ne doutes pas que tu
ne redoubles de zèle et d'ardeur.
Tu as un but vers lequel il
faut marcher résolument et qu'il
ne faut pas perdre de vue :
c'est le concours de Rome
que toutes tes pensées et tes efforts
tendent vers ce point où tu
peux arriver si tu persévère,
je te connais assez d'intelligence
et de bonne volonté pour espérer
pour toi des succès assurés,
mais à cela il faut joindre
une noble ambition et cette
énergie qui double les forces.
J'ai de bonnes nouvelles à te
donner de ta mère, elle est venue
me voir il y a quelques jours et
se portait bien.
Aussi, mon cher Marsal
sois bien assuré de l'affectueux
intérêt que je te porte, et
crois à mon dévouement.
Matet
Mme Matet t'adresse ses
compliments empressés.

MC-2 [AM] :
Montpellier le 15 X^{bre}1864.
Mon cher Marsal,
malade depuis près d'un mois, il
ne m'a pas été possible de répondre
à ta lettre, de t'assurer la satisfaction
que j'avais éprouvée en te lisant, en
ayant sous les yeux cette preuve
de ton souvenir, et de ton heureux
début à l'Ecole des Beaux-Arts.
Ceci est de bon augure pour l'avenir,
et ne peut que redoubler encore ton
[illis.] et ta persévérance. tu as

prouvé de bonne heure ce qu'on peut
faire avec de telles dispositions tu
n'a donc qu'a poursuivre ; et le
but sera atteint certainement.
Je serai charmé que tu me tiennes
au courant de tes Etudes, que tu
me fasses part de tes remarques et
de tes impressions, la nouveauté et
le changement qui ~~s'est~~ sont repérés autour
de toi doivent à chaque instant t'en
fournir de nouvelles.
Parle moi en aussi si tu as vu
les ancien Elèves, les anciens condisciples
de Montpellier. Je ne suis jamais
resté indifférent au souvenir d'aucun
de mes élèves, de près comme de loin
j'ai toujours porté a à leurs études
et plus tard à leurs travaux, l'intérêt
le plus vif et le plus dévoué.
C'est te dire, mon jeune ami
que je serai profondément satisfait
et charmé d'apprendre par toi
tout ce qui résultera d'heureux,
j'en suis bien sur, de tes Etudes
sérieuses et soutenues. tu es appelé
à faire briller, d'un nouvel Eclat
notre Ecole de Montpellier à
grandir encore sa bonne renommée.
Je t'engage à faire souvent de
fréquentes visites au Louvres
Regarde, examine, interroge les maitres,
inspire toi de leur dessin, de leur
couleur, applique-toi à faire
de belles copies de ces chef-d'œuvre,
tu feras bien de conserver les
Etudes que tu feras soit aux
Beaux-Arts, soit à l'atelier
c'est essentiel afin qu'on puisse,
plus tard, constater tes progrès.
Je verrai ces jours-ci M^{r}. le Maire
Je ne manquerais pas de lui parler
de toi.
Adie mon cher Marsal, donne
moi souvent de tes nouvelles et

crois à mon affection bien dévouée.
Matet A
Mme Matet te fait ses compliments.

MC-3 [AD] :
Montpellier 11 avril 1865

Monsieur,
Je viens au nom de M. Matet
vous adresser ses plus [illis.] et ses plus
sincères félicitations sur votre
admission aux Beaux-Arts.
La place que vous avez obtenue
est un véritable et beau succès
dont vos amis sont très heureux
mon mari est bien peiné de ne
pouvoir vous écrire lui-même
toute la satisfaction qu'il en
éprouve, mais il est malade depuis
quelques jours et dans l'impossibilité
d'écrire lui-même, ?, cependant
? que des soins et quelques jours
de repos.
Je suis pour ma part très
heureuse que M. Matet
m'ait chargée de le remplacer
auprès de vous, je tenais à
vous adresser mes biens sincères
compliments, et vous dire
tout l'intérêt que je porterais
toujours à vos succès.
M. Matet serait d'avis
que vous fassiez une visite à
M. le Maire puisqu'il
se trouve actuellement à
Paris. Cela ne peut que vous
être très utile, en même [temps] que
vous remplirez un devoir ?
que vous avez d'informer aussi
M. Pagézy du succès que vous
avez obtenu, et tout à fait avantageux
pour vous.
Je vous réitère tous nos compliments
et puis vous assure

que vos lette nous causent
toujours un vrai plaisir.
? Monsieur
mille souvenirs de la part
de M. Matet. Croyez à
notre dévouement tout affectueux.
L. Matet.

MC-4 [AD] :
Montpellier 18 avril 1867,

Mon cher Marsal,
J'ai hâte de t'exprimer toute
ma satisfaction. Voici certes
des succès bien réels et bien
flatteurs, quels encouragements pour
toi ! et combien ton ardeur
pour l'étude doit en être augmenté
ainsi que tu e dis, le premier
pas est fait, et bien fait,
l'avenir s'ouvre, et je suis heureux de t'y voir entrer
aussi résolument, aussi vaillamment.
j'avais toujours craint pour
toi, un peu d'indécision, le manque
d'initiative mais le ton de
ta lettre, et pardessus tout
les faits accomplis m'indiquent
assez qu'il s'est fait pour toi
un jour nouveau, et que le
feu sacré t'anime.
tout cela, mon cher ami me
fait compter pour bien peu
le petit cachet que tu as reçu
de tes tableaux refusés
cabanel t'avait donc donné
le conseil de ne pas les
présenter, que tu penses que
son influence ne serait pas
étrangère à ton exclusion ?
Dans tous les cas, j'ai déjà
vu que l'on s'était montré bien
plus sévère que les années
précédentes, et que le salon aurait cinq cent tableaux
de moins que celui de

l'année dernière.
Tu sais que j'ai envoyé
mon tableau de la fileuse.
J'ai été un peu étonné que
tu ne m'en ais pas parlé
j'avais pensé même que
tu m'aurais écrit après ta
première visite au palais
des Champs-Elysées. Tu dois
penser combien je suis désireux
et impatient de savoir quelque
chose à ce sujet. Je te
prie donc, mon cher Marsal
de m'écrire le plus vite possible.
Tu me diras comment est
placé mon tableau, à quelle
hauteur. Le voisinage dans
lequel il se trouve et l'effet
qu'il produit. Enfin tout
ce qui me causerait tant de
joie si j'apprenais qu'il
est placé favorablement.
Je t'adresse la somme de
deux francs en timbre poste
pour le livret du Salon,
que tu voudras bien m'adresser
en même temps que ta lettre.
Je compte que tu n'y
mettra aucun retard.
Tu oublis toujours de me
donner ton adresse. Mme Matet
est allée elle-même chez ton
grand-père pour la demander.
Ta mère est en bonne santé
ils sont fort heureux de ces
bonnes nouvelles.
Je sais que tu as écrit
à mon ami Cros. Tu fais bien
de ne pas y manquer, il s'intéresse
beaucoup à toi.
J'ai fais part de tes
succès aux jeunes gens de l'Ecole
ils les ont appris avec un [illis.]
Mme Matet t'adresse ses

bien vives félicitations.
Adieu mon cher Marsal
crois à tout mon dévouement et
compte sur mon affection.
Matet.

MC-5 [AM] :
Montpellier 1er juin 1868
Mon cher Marsal,
Je n'ai pas eu un seul
moment pour t'adresser
plus tôt ces quelques jours
j'ai tous les jours de
longues séances et je
me retrouve un peu de
repos que le soir après
mon diner. Je tenais
à te faire part de ma
satisfaction au sujet
de portrait de
Mr Pagézy. j'ai
regretté qu'il ne fût
pas assez sec pour
qu'il fût possible de le
vernir. Il gagnera j'en
suis sur, car il est
fortement embu. je l'ai
trouvé très ressemblant
les mains sont très bien
les vêtements sont
aussi fort bien traités,
mais le ton général est
un peu noir. tout me
parait aussi un peu plus
fort que la nature.
En somme mon cher
Marsal j'ai été très
content et j'aurai voulu
qu'on t'eut donné une
autre médaille que celle
de bronze. mais tu
sais que je n'ai pas été
pour beaucoup dans tout

ce qui s'est fait à l'occasion
de l'exposition. maintenant
il faudra songer à envoyer
quelque chose l'année
prochaine, je sais que
tu as pour toi le courage
et la persévérance avec
cela mon jeune ami on
doit aller loin.
Adieu mon cher
Marsal donne nous
de tes nouvelles et
crois au sincère attachement
de ton bien dévoué
Matet. C

MERCADIER :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

M-1 :
Mon cher ami,
M. Raymond Cros m'a
promis de venir Dimanche
prochain diner avec nous. Vous
seriez bien aimable de faire
comme lui et de venir sans façon
partager notre repas de 6 heures
du soir.
Je suis allé deux fois pour vous
voir mais je n'ai pas eu la chance
de vous rencontrer.
à Dimanche donc à moins
que déjà vous ayez pris des
dispositions

MICHEL Henri :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

MH-1 :
[en tête Henry Michel, Architecte]
Montpellier, le 22 juin 1905
Mon cher Marsal.
Je vous adresse pour signer la

pièce que m'adresse Mr Alric
Vous voudrez bien me le rendre ainsi que
la lettre. Nous arriverons je pense
au but
Si vous n'êtes pas chez vous
j'enverrai prendre le tout cette
après midi
Bien à vous
H. Michel

MIRAL H. :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

MiH-1 :
[en-tête : Grand-Théâtre/ de/ Montpellier/ Directeur H. MIRAL/ 6ème année]
Montpellier, le 23 Juin 1899.
Cher Monsieur Marsal
M. Castang vient de nous
remettre le charmant portrait de
notre petite fillette, que vous avez
bien voulu nous offrir et qui fait
l'admiration de nos amis et
connaissances.

PAUL Louis :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

PL-1 :
2 Avril 1910
Cher Confrère,
Envoyez vos toiles
elles seront les bien
venues. Cependant je dois
vous dire que seuls
Leenhardt et Courtines
avaient été invités, à
cause de l'intimité que
j'ai avec eux. Privat
et Falliès n'ont envoyé que
sur leur demande.
et à cause des recommandations
qu'on a faites pour eux.
Cette exposition est très

réduite, mais je compte qu'elle soit de choix.
Rodin, Fantin-Latour,
Carière, Raphaëli,
Gauguin, et tant d'autres
dont le nom m'échappe
ont envoyé des œuvres,
il y aura beaucoup de
toiles impressionniste, choses
qu'on voit peu en
province, dans lesquelles
il y parfois beaucoup de
talent et qui sont toujours
intéressantes.
Votre notice est faite
de ma main d'après
votre libellé, donc
envoyez seulement vos
œuvres.
Très cordialement
Louis Paul

PRIVAT Auguste :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

PA-1 :

Mon cher Marsl
J'apprend qu'une protestation
serait sur le point de se produire
relative à la décision de la
commission qui a procédé à
la présentation des nouveaux
professeurs à l'Ecole des Beaux-
Arts de notre ville. Bien
que ce bruit, vague, et peut
être sans consistance ne
puisse probablement amener
aucune modification à ce qui
a été proposé laissez-moi
profiter de la circonstance pour
vous exprimer le regret sincère
où je suis qu'il ne vous ait pas
été fait une place sans cette nomi
nation.

Vous mon cher Marsal qui
êtes aujourd'hui une physionomie
si profondément Montpelliéraine
et si unanimement sympathique
laissez-moi, je le répète, vous
dire comme je déplore un pareil
manque d'égard envers votre
âge ; envers votre passé d'homme
inébranlablement attaché à ses
principes de véritable honneur
que les coups de l'adversité
n'ont pu faire dévier. Enfin
envers votre talent sont
la solidité que me plais
toujours à défendre, n'a toujours
eu qu'un défaut inhérent à
l'homme que vous êtes, une
trop grande modestie.
Et mon cher Marsal n'était
cette trop grande modestie que
je crains de blesser, j'aurais voulu
rendre publique, à titre de réparation
cette lettre même qui, j'en suis
sûr, trouverait un écho chez
tous nos concitoyens, voire
chez nos loyaux concurrents
qui, si les règlements qui
président à ces sortes de
nominations eussent été
mieux compris, ne se
fussent pas dérobés devant
les épreuves d'une lutte constante.
Agréez encore mon cher
Marsal, l'expression de mon
profonds attachement.
A. Privat
Montpellier ce 1er octobre 1905.

ROQUE-FERRIER Alphonse :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

RFA-1 :
Montpellier, le 29 mai – 1880.
Mon cher Monsieur Marsal,

Puisque les difficultés relatives au théâtre sont
toutes heureusement levées à l'heure qu'il est, ne
manquez pas, je vous prie, de tenir prêtes
pour le 6 juin vos trois affiches en vers.
Si vous avez l'occasion de voir M. Gelly,
Ainé, vous pouvez lui dire que notre prési
dent, M. Laforque, m'a demandé son ares-
se, afin de l'inviter au banquet de la
maintenance
Tout à vous
A^{u} Roques F

A Monsieur Ed. Marsal, à Montpellier membre de la Société pour
l'étude des langues romanes, à___

RFA-2 :
Montpellier, le 6 Août 1887.
Mon cher monsieur Marsal,
Lors de votre voyage à Paris, vous avez dit à M.
Donnadieu, qui me l'a écrit, qu'il vous était impossi-
ble, faute de temps, d'achever le série des illustrations
que vous aviez commencées pour l' « occitania ». nous
y perdrons surement beaucoup, mais je ne voudrais
pas y perdre cependant les deux dessins que vous a-
viez presque terminés, c'est-à-dire La Voa phénicièn-
ne et l'histoire de Gyptis. Aussi vous serai je
très reconnaissant si vous pouviez Les Laisser au Con-
cierge du « Messager » demain ou après demain, afin
qu'ils puissent être gravés en même temps que
Le Lac Sacré.
Affectueusement à vous
A Roque-F

RFA-3 :
[en-tête « Le Félibre Latin »]
Montpellier, le 14 décembre 1900/
Cher Monsieur,
On ne doit rien refuser à ses ennemis et surtout
à ses ennemis félibresques. Pour faire droit à vo
tre demande, voici, au nombre de trente-cinq,
les n° 9bre [illis.] qui vous manquent. Il n'y
manque que ceux de 1891, qui [illis.]
de 1899 qui n'a pas encore paru.
Mais je vous demande en retour, non pour

moi, mais pour La Bibliothèque de Félibrige
latin, vos deux éditions de Favre et votre petit
volume sur les figures populaires de mont-
pellier ?
Croyez, cher monsieur, à mes meilleurs
Sentiments
A. Roque F.

ROUBY Gabriel :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

RG-1 :
Paris le 19 juillet 1866
Mon Cher Edouard
Comme par le passé je m'empresse
dès mon arrivée à Paris d'aller te
voir ? naturellement je ne doit point te
trouver ce serait trop heureux.
Je dois te dire qu'il n'est pas bien
de ta part de déménagé sans
me faire prévenir de ton changement
de Domicile et à plus forte raison
de ne pas laisser a ton ex-concierge
ton adresse exacte est-ce que par
hasard tu aurais des Créanciers ?
Il ne peut y avoir que ce motif qui
t'emmène à faire un secret de ton nouveau
domicile.
Bref je sors de ~~la~~ faire la Corvée de
Demander depuis la 1ère maison de la
Rue Montparnasse, jusqu'au n°41
afin de découvrir ton perchoir
J'y ai réussi c'est vrai mais pas sans
peine maintenant à ton tour de me
rendre cette rude visite qui certainement
te sera moins pénible.
Je Recevrai le jeudi soir de 7 heures
a 8h ½ au Café Bertone 108 Rue
de Rivoli ou de minuit à 7 heures
du matin hotel St Magloire. 8.
Rue Jean Lantier.
Empresse toi d'aller me serrer les
phalanges car je ne ferais pas

long séjour. Mon départ est fixé
à mercredi ou jeudi.
Dans l'espoir de te trouver ce soir
Disposé à compenser la peine que
j'ai pris pour connaître ta demeure
Reçois mes Amitiés
Gabriel Rouby

ROUSSY Toussaint :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

RT-1 :
Cette 5 Février 91
Mon cher Marsal
Venir à Montp. pour v/
voir longuement & ne vous y
serrer que les 4 phalanges, vrai
c'est un [illis.]. Bien sur je
ne me serais pas dérangés si
j'avais su ne pouvoir causer
ni avec vous ni avec M . Mistral
C'est M. Levisse qui nous a
valu cette 1ère partie n'a
terminé que à 11h 3/4 . Bélaman
a du v/ dire que je vous faisais
des signes pour v/ attirer dans le
couloir du Cercle car je suis resté
environ ½ heure avec lui. J'ai
causé avec lui de choses & autres
& me suis tenu sur la réserve
au sujet de certaines questions
qui vous intéressent.
Permettez-moi d'abord de
v/ féliciter chaudement de votre
œuvre du C/. Elle est la plus
intéressante & la mieux conçue
des 4, sans flatterie aucune
ni camaraderie. En outre votre
talent se fait bien valoir & je suis
persuadé qu'avec q/ sacrifice en
vue du Jury du Salon elle sera
récompensée. Les sacrifices concernent
surtout d'après moi le contraste des
personnages qui se trouvent avec

M. Baussan. A Montpellier cela
va bien, à Paris on croira voir
une faute énorme de perspective
Faites un sacrifice & arrangez
ce coté & pour sur vous serez primé
l'œuvre est capitale & en vaut
la peine.
Je réponds à v/ d/ lettres.
Votre pris de F. 1200 n'est pas
discutable mais il est trop lourd
, non pour l'œuvre, mais pour
nos fonds. Si v/ aviez eu une
œuvre de 4. 5. même 600 F.
je v/ aurai dis vous êtes sur de
la vendre & de la voir au musée
de Cette mais à ce prix de F 1200
n/ ne savons encore si nous
pourrons l'atteindre je ne vous
en aviserai officiellement pour
vu ou pour sur que fin février
En tout cas tachez de ne pas
rater v/ affaire avec M. Renyaud
pour nous car v/ vente au musée
de Cette est bien incertaine &
bien problématique surtout à
cause de ce type d'argent. J'entends
ici toutes les cloches à mon oreille
& elles tintent désagréablement
Voila maintenant J. Thau qui
se laisse embobiner par un
tas de parisiens ~~&~~ qui envoient
même leurs œuvres chez lui. Cet
ami fait tout ce qu'il veut dans
la C^{ion}, il le fait d'autant plus
qu'il a fait pour sa souscription
plus de 1500 & v/ comprenez qu'il
se fait valoir. Il y a de quoi.
Marius Michel de Cette qui
aujourd'hui se trouve dans la panade
après avoir mangé 80000^{F} en 5 ans
~~Il~~ avait son tableau « Portrait de
la Communiante » sur les bras & il en demandait
[en marge]
Le tableau est ici

depuis 2 jours.
d/ prix 1800 F. (3ème médaille Salon)
Thau a imploré par lui & en a voté
de le lui acheter à 1000F. Il est plus
que probable qu'il la cèdera à ce prix
Il est venu aussi le md de tableau
qui se trouvait d/ à Montpellier
Il a un tableau de [Beauques]
d'un accent patriotique qui a
plu. On lui en a offert 600F & il
le lachera. En outre Huge
Sabuson a adressé une œuvre rustique
dont il demande 1500 F. On lui en
a offert 800 F & on attend des
œuvres de 2 autres parisiens.
Vous voyez que tous nos fonds
vont y passer surtout après
l'achat de (Chambord)..
Voila ou n/ en sommes
, chacun bat sa manche &
celui qui a le plus de toupet
& le plus d'initiative est écouté
ou est acheté.
Je vous donne un aperçu
de la situation & de ce qui se
passe ici. Je préfère être long.
& rentrer dans tous ces détails
pour v/ faire bien connaître
la situation & savoir à qui
v/ en tenir du sujet & sur
votre « Cigale ».
Si l'achat de cette œuvre
ne se faisait pas contre mon
attente & contre tout ce que
j'ai fait pour vous dans
cette intention v/ seriez
bien naïf de donner une
œuvre pour le Musée. Je
ferai valoir cette corde quand
il le faudra mais quand
à l'exécution par vous, si
on ne v/ achetait pas, je
vous dirais de n'en rien
faire.

Thau est débordé de
tous cotés. Il a d'ailleurs
tout le temps. Il agit
beaucoup mais il se laisse
mener par le bout du nez.
En voyage il va par monts
& par vaux mais une fois ici
, au bercail, c'est le diable
pour le faire démarrer. Malgré
ce je profiterai du moment
propice pour v/ l'envoyer &
une fois que v/ le tiendrez faites
en votre affaire. Cette visite
n'est pas bien certaine &
pour mon compte je n'y
compte pas malgré que je
pousse tant que je peux
Bref, vous me voyez
bien navré, bien contrarié
de ne pouvoir v/ être utile
autant que je le désirerais
Ne v/ en prenez pas ni à
mon dévouement pour vos
intérêts, ni à ma sympathie
pour vous mais ~~les~~ aux circonstances
qui sont contre moi.
Amitiés à Madame
& Bonne poignée de main
T. Roussy

RT-2 :
Cette le 28 mars 91
Mon cher Marsal
J'ai beaucoup regretté
n'avoir pas eu le plaisir de vous
voir. Votre élève M… m'a
bien reçu & fort bien reçu, mais
comme c'était vous que je
cherchai dans v/ atelier je m'en
suis retourné penaud.
Il n'y a plus d'espoir à
avoir pour votre œuvre, d'autant
que le [illis.] édité nous
refuse même les frais de la

fête d'inauguration. Cette question
est encore pendante mais de
nos pérégrinations et de nos sollicitations
à ce sujet il [illis.] que n/ n'avons
rien à espérer de ce côté. Les
finances municipales sont à sec
et notre caisse en vaut guère mieux
n/ avons même à payer pour
2500^{F} de plaques marbre, vitrines
duels, cartes, ports, cadres etc etc.
& n/ avons tout juste de
quoi faire honneur à nos
engagements. En outre, notre
sculpteur ! & notre artiste de ch.
qui avaient demandé l'un 500^{F} !
l'autre 1500^{F} !!! de leur œuvre
sont de moment ci bien
ennuyés car ils prévoient que
ces [illis.] ne seront jamais
exécutés. Vous voyez d'ici la
tête de mon ennemi désirant
donner son « Hercules » de 1840 &
vendre ses « enfants endormis » de
1830 & ces 2 objets se moquant
de lui. De plus vous voyez les 2
tableaux de son ami A.T depuis
3 mois dans son magasin dont
l'un tableau espagnol a à donner
& l'autre nature morte à vendre
Vrai votre situation n'a pas ce
ridicule et malgré que je sois
vivement contrarié pour vous
vous v/ en sortez beaucoup mieux
que ces 2 bonzes. Le sculpteur
en question (qui commençait à me
passer la main sur l'épaule rapport
à son achat) me disant Lundi d'
après la séance ; Vous avez été, vous,
plus rusé, vous avez tiré votre
épingle du jeu des plus adroitement ,
& se mordant la moustache de dépit
en me tenant ce langage. Vrai,
j'ai eu du flair… sans m'en
douter, car il y a 1 mois que

j'ignorais bien que les choses
tourneraient de cette façon bien
contrariante & bien piteuse.
Vous pouvez voir d'ici si je
prends maintenant ma revanche
mais, parlons de vous. Est-ce que
pour figurer dans notre catalogue &
paraître dans notre musée à
coté d'Er-Michel, de Sylvestre,
d'Injalbert, de Crivet, de Max Leenhardt
de Chatinieu, de Gaidan, de P. Cabanel
de A. Cabanel, de Faliès. Tous ces camarades
& collègues ont donné. Je sais que dans
votre situation c'est un crève-cœur
& je vous laisse entièrement libre
de faire ce que v/ voudrez. Ce n'est
pas moi qui v/ forcerait la main à
ce sujet. Ce que je vous en dis la c'est
pour v/ réputation & v/ [avant] -propos
d'artiste. Que voulez -vous vous avez
perdu la partie ; les circonstances ont
été contre nous & n/ avons joué
à qui gagne perd.. Je ne sais ce
que fera Trinquier en pareille [illis.]
ce n'est pas moi qui lui demanderai
à lui ni son.. illustre ami.
Tout ce que j'écris ne doit pas sortir
de chez vous ni trainer sur les tables, car
plus tard je ne puis me retourner à votre
égard, restant conservateur après
l'inauguration
M. E. Michel est venu il y a 15j.
accepter mon invitation à déjeuner. Il
vient de nouveau demain & arrivera
ici à 10 ½ . Si v/ voulez vous joindre
à lui, vous me ferez le plus vif plaisir
v/ aurez la primeur des œuvres que
n/ possédons . Je v/ attends donc demain
Restant toujours v/ intime ami

[en marge]
qui est de plus en plus contrarié & navré de cette [illis.] déplorable
Veuillez me rappeler au bon souvenir de madame
je v/ serre la main T. Roussy Déchirez cette lettre

Si possible
P.S. Pour votre gouverne n/ supportons les frais de cadre
emballage & port d'un œuvre donnée.

RT-3 :
Cette le 14 9bre 91
Mon cher Marsal
Nous sommes trop
intimes pour v/ adresser tout
bonnement le journal qui
v/ aurait appris (si v/ ne
le saviez déjà) que par décret
préfectoral du 9 Ch j'ai été
nommé Conservateur du Musée
C'est aujourd'hui définitif
& officiel & me voila fonctionnaire
!! sans un sou de traitement !!
Après toutes les misères, toutes les
calomnies, toutes les avanies &
médisances jusqu'à la diffamation
que m'ont fait subir un tas
dépiciers, de coiffeurs &de tailleurs
de pierre de la Cion de Musée voire
même un professeur bileux
je tenais à prendre ma revanche
éclatante & leur faire sentir
qu'on ne se moquait pas plus
longtemps d'un honnête homme
& d'un artiste aimant les arts &
sa ville natale. Aussi j'en
avais fait un d/ lien à une question
d'amour-propre & non de
position. Vous dire maintenant
les piteuses figures de ces bonzes
qui étaient persuadés en
discourant & en votant de
faire un Musée à Cette, non
c'est vraiment trop drôle &
il faudrait le crayon de Callot
ou de Goya pour les portraiturer.
Encore en d/ lieu pour former
cette fameuse Cion. Administration
du Musée, le conseil municipal
avait décidé de nommer 5

conseillers m. & de s'adjoindre
5 autres personnes indépendantes
amis des arts ; pour arriver à
choisir ces 5 cela a été une
vrai course au clocher car
n/ étions 20 m- dans la C^{ion}
& chacun était persuadé pouvoir
gérer un musée. Il a fallu encore
là tenir tête à l'averse de colonnes
& de diffamations & ce manège
a duré 4 mois. L'en[illis.]
de cette C$^{\underline{\underline{ion}}}$ a été pareille & je
ne sais comment cela s'est
fait de n/ retrouver Thau &
moi choisis & d'y trouver notre
fameux sculpteur avec un
liquoriste & un architecte.
Heureusement ce dernier homme
de gout et de talent était un de
mes anciens camarades & quand
il a fallu désigner le conservateur
j'ai eu 8 oui & 2 non, le sculpteur
non le tailleur de pierre veux-je
dire & le liquoriste !!! ne m'avaient
pas cru assez compétant & assez
artiste pour ces fonctions. Si v/ aviez
vu après le dépouillement des votes
leur figure, et bien vrai c'était
à croquer, tellement la méchanceté
& la bêtise les rongaient.
Bref, aujourd'hui ils reçoivent
le prix de leurs efforts impuissants
& je leur ferai sentir plus tard que
je suis car je suis le maître au
musée avec le Maire & [illis.] ils
n'ont eux que voix consultative
C'est un os à ronger de bien peu
d'importance. Je v/ apprendrai
que n/ n'avons pas voulu de son
« Hercules Farnèse » qu'il avait donné
& qui se trouve sur le catalogue.
Thau est vice-Président, le
Maire étant président de droit
j'ai vu avec plaisir que

v/ aviez décroché une autre
récompense chez les Félibres. Bravo
je viendrai v/ serrer la main
[illis.] C[I] je pense et causerais
plus longuement.
Mes amitiés à Madame &
bonne poignée de main de v/
tout dévoué T.Roussy

RT-4 :
Cette 21 Mars 94
Mon cher Marsal
J'apprends par
l' « Eclair » la décision
qui vous frappe.
J'en ai éprouvé une
peine infinie. S'être
donné tant de mal,
avoir été choisi par 3
fois & finir par être
rejeté sur une épreuve
des plus sottes il y a là
de quoi vous dégouter
à jamais de pareils
<u>concours</u> …. <u>municipaux</u>
devant ce rude coup
qui vous atteint soyez
philosophe & pensez à
vos enfants, ne vous
laissez pas abattre.
Si j'avais même un
conseil à vous donner
<u>je n'accepterais pas</u>
la récompense que
dans sa largesse ce
Jury vous a …. infligée
& qui a l'air d'être
là pour blesser votre
amour-propre d'artiste
Je sais bien qu'on
n'a pas eu cette idée
mais aux yeux du
public elle en a
terriblement la

nuance. Il y
aurait, pour vous,
q/ circonstances atténuantes
si cette récompense se
traduisait par 500^{F}.
mais si elle n'est qu'en
une médaille ou diplôme
je le leur reverrai
publiquement quelque
part !
Il était bien pareil
puisqu'on avait disjoint
2 panneaux d'en
disjoindre deux autres
& vous donner cette
grande satisfaction.
Il faudra que je
vienne voir ce qu'il
en est de ce concours
Ma femme en a
aussi ressenti un vif
chagrin & n/ v/ adressons
tous deux nos regrets
bien dévoués.
Mes amitiés à madame
& pour vous une bonne
& sincère poignée de
main.
T.Roussy.

RT-5 :
Cette 29 février 99
Mon cher Marsal
Votre distinction
honorifique me
fait tant de
plaisir qu'un
simple carton
ne suffirait pas
entre nous pour
v/ exprimer tout
le bonheur que
j'ai ressenti en

apprenant cette
bonne nouvelle
C'est une récompense
de vos dévoués services
à l'Art & à la ville
de Montpellier qui
vient bien en retard
, mais enfin ! qui a
fini par venir, car
elle était méritée
depuis de longues
& laborieuses années.
Mme Roussy joint
ses chaleureux com-
pliments aux miens
dans cette circonstance
exceptionnelle &
heureuse pour vous
tous.
Pourquoi faut-il
que cette bonne nouvelle
arrive en complet
désarroi de l'Art dans
v ville ? Par ma
réponse à Courtines
vous avez du comprendre
combien il m'était
pénible de constater
cette scission entre
vous tous & combien
il m'était impossible
de m'y associer & de
vous suivre dans
cette regrettable voie
, moi qui n'ait en
qui à me [illis.]
des bons procédés de
<u>tous</u> les artistes de
Montpellier.
Je ne puis épouser
cette querelle & me
vois obligé de garder
m<u>a liberté d'action</u>
en pareil cas.

Je déplore d'autant
plus cette décision
que nous n'avons
rien à y gagner, au
contraire. Espérant
toujours qu'une
entente cordiale viendra
remettre tout en ordre
Je vous envoie

[en marge]
l'accolade fraternelle & amicale d'un
compère. V/ tout dévoué T. Roussy.

RT-6 :
Cette 23 Mars 99
Mon cher Marsal
J'ai bien
reçu votre amicale
& q/ jours après le
Règlement & une
entrée de la S$^{\underline{té}}$
artistique de l'Hérault
Je vous remercie
infiniment des
derniers détails
que vous me donnez
<u>& que j'ignorais</u>
Ils font honneur
à la Société &
viennent évidemment
jeter un nouveau
jour sur cette
regrettable scission
Vous avez du
comprendre, vous
& vos amis, que je
n'étais nullement
hostile à la Société
& que chez moi il
n'y avait qu'une
question de délicatesse
& de reconnaissance
envers les amis des

2 parties qui m'avaient
prêtés leur dévoué
concours pour la
création du Musée
de notre ville.
Je viendrai vous
voir un de ces jours
& nous en recauserons
, désirant trouver
un joint convenable
pour éviter tout
, p[illis.].
On m'a parlé d'une
souscription pour
l'achat de votre tableau
« Pendant l'orage »
Veuillez me
compter en nombre
de vos amis & admirateur,
pour 5.f.
Bien des choses
aimables à Courtines
& pour vous une bonne
poignée de main
T.Roussy
A propos, l'Almanac
Cettori dont je fait
parti envoi au Musée Arlésien 2
[en marge]
[illis.] que j'vais demandé à la mairie. J'y joins
mon aquarelle costume d'un jouteur
en 1666. Mistral a tenu a m'en
remercié par lettre. N/ n/ retrouverons
à Arles à la Pentecôte.

RT-7 :
Cette le 17 Mai 1900
Mon cher Marsal
Comme je
désespère de venir
à Montpellier de
q/ temps encore
je viens vous prier
de vouloir bien

me donner quelques
renseignements
qui me manquent
relatifs au travail
dont je vous ai
entretenu en 9bre d
Vous eûtes même
l'obligeance de
me prêter le Cortège
du Centenaire de l'Université
à titre de document
Mon Cortège de 1765
est en bonne voie
mais malgré toutes
mes recherches je ne
puis trouver quelques
renseignements, que
je vous mets sur
une note séparée.
Je vous sais beaucoup
d'ouvrages chez vous
ainsi que passionné
bibliophile, aussi je
n'hésite pas à vous
demander ce service
persuadé que vous le
ferez avec infiniment
de plaisir.
Depuis commencement
Janvier j'ai ma
femme atteinte de
l'Influenza infectieuse
Quoique depuis
q/ jours en meilleure
santé elle se rétablis
difficilement. Pour
changer d'air nous
allons nous installer
à la villa-Paulin.
A v/ premier voyage
ici venez nous y trouver
vous y serez le bienvenu
Je suis allé à Béziers
voir l'Expo des Beaux Art

J’y ai vu vos œuvres
& celles des camarades
Montpelliérains. Aussi
bien celles-ci que les miennes, elles détonnaient
fortement dans ce
petit Salon ou tous les
impressionnistes avec
ou sans talent se
gobergeaient. Beziers
raffole de ce genre !
J’ai vu avec
plaisir l’[illis.]
d’une fusion. Est-
-ce que l’entente est
définitive ?
Bien des choses aimables
Mme Marsal & pour

[en marge]
vous, cher ami. bonne & cordiale poignée de main
T. Roussy

RT-8 :
Cette le 7 mai 1901
Mon cher Marsal
Au moment
ou me parvient
votre amicale je
termine mon
œuvre. Evidemment
& en pareille matière
plus on a de renseignements
mieux cela vaut
, mais avec ceux
que j’ai pu obtenir
depuis par des recherches
de tous cotés je suis
arrivé à grouper
98 personnages avec
tous les noms à
l’appui. Je
vous dirai même
que je suis satisfait
de ce Cortège des

[illis.], car un
moment je ne
croyais pas arriver
à bonne fin.
J'avais même écrit
notamment à M.
Berthelé, mais il
m'a répondu comme
vous venez de le faire
sachant combien
pareille besogne est
désagréable je
n'ai pas insisté
outre mesure.
A propos d'exposition
j'étais Dimanche
à Beziers. Je n'y
envoi plus rien.
C'est une chapelle
élevée à l'impressionnisme*
A coté de quelques
noms d'artistes de
mérite il y a des
farceurs et des [illis.]
sur lesquelles œuvres
on ose d'extasier !
C'est reversant !
Je pense bien que
la prochaine exposition
de Montpellier sera
plus intéressante.
Ma femme est
rentrée en [illis.]
mais elle est toujours
souffrante. Voila 4
mois qu'elle n'est pas
sortie & avec ce
printemps qui se
fou de nous je ne

[en marge]
sais quand elle pourra humer la brise
de la mer & se refaire un peu
Bien des choses aimables à Madame

Marsal & pour vous une cordiale
&bonne poignée de main
T. Roussy

*des Sylvestres y sont considérés comme
des chromos. !

RT-9 :
Lesparre 18 Janvier 09
Mon cher Marsal
Après votre lettre si
affectueuse datant de mon
départ de Cette je n'ai plus
eu de vos nouvelles. Je
suppose pourtant qu'elles
sont bonnes, (eu égard à l'âge,)
ainsi que celles concernant
Mme Marsal & toute votre
si touchante famille.
[illis.] ne
soyons plus de la prime
jeunesse & que [illis.]
descendions graduellement
l'échelle, ma femme & votre
serviteur & ami, nous
sommes <u>en parfaite santé</u>
Notre changement d'air
ne nous as pas éprouvé, au
contraire, il ne nous a
fait que du bien. Certes je
ne puis m'expliquer ce
phénomène, car remplacer
le ciel bleu & le beau soleil
contre un ciel gris & la
pluie fine devrait être fatal
pour un méridional
Nous ne pouvons en dire
autant des affaires lesquelles
malheureusement n'ont pas
été ce que nous l'espérions
L'entente cordiale n'a
pu se faire à notre grand
regret. Devant une hostilité
chaque jour plus grande

j’ai préféré me retirer.
Bref, j’en ai assez de
ce train de misère, où les [illis.]
[illis.] languissons, [illis.]
ma nature d’artiste finirait
par s’étioler & perdre tout
sentiment du beau & du bien
Au lieu de retourner dans
ma chère petite patrie (qui
pourtant me tient tant à
cœur) nous allons en mars
juin à Bordeaux auprès de mes
beaux parents où certains
intérêts nous appellent.
Malgré son climat cette grande
& élégante ville est attirante
& m’a déjà séduit depuis
longtemps dans beaucoup de
rapport & surtout sur celui des
Arts.
Voici le but qui m’amène
auprès de vous. Je veux laisser
mon souvenir à un de nos confrères
d’ici & il me demande un
portrait lithographié pour en
faire son affaire pour me
[illis.] Malheureusement
il n’y à que des imprimeries
Je lui ai montré vos
[illis.] portraits d’Injalbert
, de Michel, de Baussan etc.etc.
& cela lui plairait. J’ai fait
un essai sur papier lithographique
qui est empaté et ne me satisfait
pas. Vous seriez donc bien
aimable, cher ami, de
m’indiquer votre manière
de travailler, le papier spécial
que v/ employez, l’encre &
la plume. Je vous en
serai infiniment gré & bien
reconnaissant. Je ne doute
pas que vous me tiriez d’embarras.
Merci infiniment.

Mon fils est depuis 15
jours à [illis.] aide-major des
troupes coloniales. Il est
actuellement à Marseille
à l'Ecole d'application & dans
une dizaine de mois il partira
pour les colonies.
Nous [illis.]
pour lui de cette belle situation
mais il y a le revers de la
médaille, celui de la séparation

[en marge]
Tout n'est pas rose pour un père de famille. Je
parles je crois à un convaincu. Rappelez moi
au bon souvenir de tous & donnez [illis.]
[illis.] à Madame Marsal Pour vous une bonne
et franche poigné de main.
T. Roussy
RT-ND-1 (v.1901) :
1765.
1- Quel pourrait être le costume du
commandant en second de la province
(résidant à Montpellier ?
(M. de Moncau)
2- Quel était le costume de cérémonie
du Viguier (autrement dit du Juge de
paix de cette époque) ou du moins le
chapeau ou toque qu'il portait.
Quelle en était la forme ?
3- Est-ce que ce chapeau avec boucle
[dessin de chapeau] du commencement de la Révolution
1788-89 était porté en 1765 ?
4- Comment pouvait se porter
le chaperon sur un tricorne au
sujet de maires & consuls ?
5- Est-ce que les curés & abbés
étaient autrement vêtus que de
nos jours ?
~~6- Qu'elle était la toque & le costume
du Viguier de cette époque qui
était en [illis.] un juge de paix~~

SABATIER :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

S-1 :
Nîmes le 12 juin 1888
Monsieur Marsal
Permettez à un ami inconnu
de vous expliquer comment le
font à Nîmes les distributions
des récompenses, dans les divers
Concours qui ont lieu dans
Cette ville.
Les Jurys sont tous formés avec
une majorité de protestants
comme vous pourrez le voir dans
le journal A nous, que je vous
adresse au même temps que cette
lettre, pour les jurys des divers
concours agricoles.
Le jury formé pour juger les
oeuvres exposées au salon de
cette année, n'a pas échappé
à cette règle ; il était d'abord
composé de 11 protestants et 5
catholiques, auxquels on a
adjoint plus tard 6 catholiques
et 6 protestants de sorte qu'en fin
de compte ce jury soit trouvé
composé de 17 protestants et
11 catholiques.
Ce renseignement vous expliquera
pourquoi M. Hugues Moline
a [illis.] la médaille d'argent
qui devait vous être attribuée, en
toute justice, pour le portrait
du félibre L. Roumieux ;
M. Hugues Moline est protestant
et vous êtes catholique.
Je dois ajouter que ce résultat n'a
pas été obtenu sans de vives
protestations de la part de M. Doze
qui a beaucoup [illis.] pour votre
personne et pour votre talent,
mais il a fallu aller aux voix

et M. Moline l'a emporté sur vous,
grâce à ses compères de la bande
protestante.
Depuis longtemps je suis votre débiteur
parceque, grâce à votre crayon,
vous avez contribué, dans une
large mesure, à perpétrer le
souvenir de mon oncle Sabatier
l'ancien curé de Ste Anne, dont
vous avez fait portrait malgré
sa résistance obstinée.
J'ai essayé de m'acquitter en
partie de ma dette en faisant
votre éloge dans le journal
le moniteur des Arts dont vous
avez dû recevoir un exemplaire.
J'ai insisté auprès de M. Doze,
qui savait que j'étais votre obligé,
pour vous rendre justice,
mais il a dû succomber dans le
nombre de la coterie et j'ai
peine à vous expliquer comment
la chose s'est faite, en vous
expriment tous mes regrets ;
je vous prie d'agréer
l'assurance de ma parfaite
considération.
Nîmes
5 place de la
Salamandre.
Sabatier
Officier d'administration [illis.]

SALAVY Gustave :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

SG-1 :
Ce 10 avril 1903
Mon cher Edouard
Tu vois, que je n'ai
pas oublié ton prénom bien
qu'il ne soit pas écrit, en
toutes lettres, dans ta signature
Lorsque j'ai reçu

ta lettre, elle m'a vivement
émue. J'ai attendu, pour
te répondre et te remercier
de ton affection, d'être sorti
de l'hopital. J'en suis sorti
et je t'écris, car il m'était
défendu de me lever et d'écrire
a cause de la commotion
cérébrale, éprouvée.
En ta lettre tu m'as fait
revivre notre enfance à
Montpellier et notre jeunesse
à Paris, chez les Noël. TU
m'as rajeuni, mon cher
Marsal et cher ami.
Lorsque deux hommes
ont, une valeur intellectuelle
égale, - leur cœurs se soudent
par l'amitié et surtout, quand
cette amitié, date, de leur
entrée, dans la vie c'est
notre cas
Quand je te raconterai
les motifs, qui m'ont déterminé
à m'abandonner au suicide,
tu croiera à un conte de
fée. Les injustices que
j'ai du subir, après
avoir été proclamé par
ce monsieur, dans ses
articles de critique d'il
y a trente ans,- d'être doué
de la puissance de conception
rare, - le génie- qui-
d'après son jugement,
et refusant mon œuvre
en me distribuant de
l'eau bénite de cour.
S'il ne me rend pas
justice, le sang, que j'ai
rependu, à la Comédie
Française, lui éclaboussera
le visage.
Je te remercie mon cher

Marsal, de ta si amicale
invitation. Je pense pouvoir
l'accepter d'ici quelques
mois. Je t'assure que
j'en serai bien heureux.
En attendant, de
tes nouvelles, je t'adresse
les sentiments d'amitié,
sincère, et bien sincère
d'un ami d'enfance
qui peut encore t'embrasser
à plein bras, la mort
n'ayant pas voulu de
lui
ton
Gustave Salavy
7 Rue Dauphin
(Seine) Villejuif

SALIERES Narcisse :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 1 J 1167)

SN-1 :
Carcassonne, le 21 Juillet 1884
Monsieur
M. Mir m' a fait part de votre aimable
lettre et c'est pour ses auspices que je prends
la liberté de vous écrire.
J'ai fait tout ce que j'ai pu comme
on vous l'a dit pour vous faire obtenir
une médaille d'argent, et j'ai bien regretté
de n'avoir pu y réussir, car vous le
méritiez. J'ai fait ressortir toutes les
qualités qu'il y avait dans votre gra-
pilleuse et j'ai parlé de votre talent
comme illustrateur. Malheureusement
il y a des gens qui sont durs à convaincre,
on a voté par main levée sur ma
proposition et vous avez manqué votre
médaille de trois voix. J'aurais été
très heureux de pouvoir vous témoigner
en cette occasion toute mon admiration
pour votre talent.
J'arrive maintenant au but prin-

cipal de ma lettre, en vous priant tout d'abord de vouloir bien m'excuser de recourir si librement à votre obligeance pour quelques renseignements dont j'ai besoin et que vous pourrez peut-être me donner.
Je désirerai savoir par quel procédé sont faits les dessins du Centenaire de Fabre, des pages 1,3,8, 17, 29, 40 (celui du centre, 47 et 51 (n°6), ou l'u, de ceux-là, car je suppose qu'ils sont tous faits par le même procédé. Ces dessins ont-ils été faits sur bois ? Il sont quelque analogie avec le dessin de la page 2, du prospectus du Catalogue illustré que je vous adresse par ce même courrier et qui parait-il, n'a pas été fait sur bois, puisqu'on dit qu'il a été fait sur papier couché spécial. Pourriez-vous me dire ce que c'est que le papier couché ? J'avais d'abord supposé que ~~que~~ ce dessin avait été fait au crayon noir sur papier conforme aux échan tillons ci-joints, A B. (papier Pellé) sur lequel on avait couché mécani-quement une teinte uniforme à rayures, et que le dessinateur après avoir accusé les vigueurs avait enlevé les clairs avec le grattoir. Cependant en regardant à la loupe on voit des parties où les rayures sont croisées tandis que dans d'autres parties elles sont simples, ce qui qui ressemble plutôt à la gravure sur bois qu'au travail du dessinateur. D'ailleurs je suppose qu'on n'aurait pas fait une gravure sur bois, pour la reproduire ensuite en gravure chimique. C'eut été double dépense. Les dessins du Centenaire que je vous ai désignés étant dans le même genre, principalement celui de la page 47, par Mr Laurens j'au pensé que vous pourriez me

renseigner. C'est un genre qui me
plait beaucoup parce qu'il permet
de faire de la teinte, des fonds sombres,
et de produire des effets.
Je m'étonne qu'il n'existe pas un
traité ou journal spécial qui indique
aux artistes les divers procédés de photogravure
accompagné d'un spécimen de chaque
genre, avec l'indication précise des moyens qui
doivent être employés par le dessinateur
pour obtenir des résultats.
Ayant quelques dessins à faire je
vous fais mes sincères compli-
ments de vos compositions du Centenaire
et surtout de celles de la Jarjaillade
qui sont admirables.
Ces dernier dessins ont-ils été faits
Sur papier autographiques ou sur pierre ?
ou bien sur papier ordinaire à l'encre
de chine pour être ensuite réduits
par la photogravure et gravés
chimiquement ? En un mot
le tirage a-t-il été fait par la
lithographie ou par la typographie ?
Excusez-moi, je vous prie de
cette longue lettre dont je sens toute
l'importunité et disposez de
moi sans réserve en toute occasion.
Recevez, Monsieur, l'assurance
de mes sentiments le splus dévoués
N. Salières
Boul^{d} du jardin des plantes 8
Ayez la bonté de me renvoyer le
Prospectus.

SN-2 :
Carcasonne, 8 novembre 1885,
Cher Monsieur Marsal,
J'ai reçu avec grand plaisir le
journal illustré du Centenaire de Favre
qui m'a été remis par votre recommandé,
Mr Privat. Je connaissais ces char-
mantes illustrations depuis leur
apparition et je suis très heureux

aujourd'hui de les posséder. Vos
compositions du Centenaire, comme
celles de la Jarjaiado que j'ai dans
ma bibliothèque, sont pleines de
verve et d'originalité. Je vous
en fait mon sincère compliment.
Je vous remercie en même temps
de votre photographie d'après votre
tableau de St Roch, c'est bien
composé et d'un bon effet. La
dédicace que vous avez mise au
bas de cette estampe la rend encore
plus précieuse pour moi.
Vous me faites espérer de
venir un jour à Carcasonne ; tâchez
de réaliser ce projet ; nous irons
nous promener à la Cité, en compagnie
de notre ami commun, M. Mir, qui
sera aussi heureux que moi de votre
visite. Je recommanderai à M.
Privat de vous amener à la belle
saison, aux vacances de Pâques.
Il ne faudrait pas attendre jusqu'à
60 ans, comme le vieillard de Nadaud
vous risqueriez fort de ne pas nous
trouver.
M. Privat m'est très sympathiques
je ferai tout mon possible pour lui être
utile dans la mesure de mes forces.
Il est bien difficile de faire ici des
études d'après le nu ; il nous
manque une Ecole des Beaux-Arts
et je doute fort que la Municipalité
soit disposée à faire le moindre sacrifice
pour cela. Mais M. Privat est
jeune, et avec de la bonne volonté,
de l'énergie, il trouvera toujours
le moyen de faire quelques études
sérieuses pour se maintenir dans
une bonne voie.
On imprime en ce moment
à Montpellier, cher MM. Hamelin frères,
<u>le sermon du Curé de Cucugnan</u>,
que je viens d'illustrer. Si vous avez

un moment vous pourrez aller voir
mes dessins ; je pense que ces messieurs,
se feront un plaisir de vous les
montrer. Je compte que cet
ouvrage paraîtra dans les premiers
jours de décembre. Vous me
permettrez de vous en offrir un
exemplaire.
Veuillez agréer, cher Monsieur,
l'expression de mes meilleurs
Sentiments.
N. Salières

SIJAS Henri :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

SH-1 :
Cher Monsieur
Votre tableau est
reçu. Je l'ai fait
venir par votre correspondant
qui ne s'en était pas occupé.
Sans être mal placé, vous
pourriez l'être mieux. Je vous
écrirai d/ quelque jours. Sijas.

SYLVESTRE Jean-Noël :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

SJN-1 :
Paris 22 Décembre 1889
Mon cher Marsal
Je viens te demander un
service. Celui de me faire déclarer
et emballer le tableau que
j'ai exposé dans la salle des
fêtes de la Préfecture.
Tu serais bien aimable de
voir aujourd'hui même un emballeur
de grosses marchandises et de lui
donner des ordres pour la caisse du
cadre. Cette caisse doit être le plus
rudimentaire possible, le cadre n'est
pas fragile. la toile tu la feras

rouler autour du cilindre qui est
mis de coté à la Préfecture. Enfin
tu feras comme pour toi-même
Le tout doit être expédié à
Mr Sylvestre place de la citadelle 27
Béziers. (en petite vitesse.)
Je me trouve fort en peine
au sujet de ce tableau. J'aurais dû
l'enlever depuis deux mois. J'ai
écrit pour cela plusieurs fois à
Mr André marchand de couleurs
et après m'avoir laissé croire qu'il
allait s'en charger. il ne m'a pas
écrit et m'a laissé le bec dans l'eau.
Je ne connais personne à
Montpellier en dehors de toi
sans quoi je ne t'aurait pas
dérangé. mais en raison de
mon embarras je compte sur ton
amitié. J'ai reçu une dernière lettre
de la Préfecture qui insiste pour que
j'enlève mon tableau immédiatement
je regrette de m'être attiré cette
lettre. j'aime d'être exact et je
te prierai de m'excuser auprès de
M^r^ le secrétaire général et de monsieur
l'Agent Voyer si tu en as l'occasion.
Enfin je compte sur toi ~~dis~~
et je te prie même de m'écrire un
mot par retour de courrier.
Peut-être que Mr André
qui a monté le tableau va-t-il
se décider à le démonter. Tu
pourrais le voir d'abord.
En attendant un mot de toi
reçois l'assurance de mes souvenirs
très vifs de bonne amitié.
Sylvestre.
7 rue Daubigny. Paris.
Je te prie de ne pas débourser
un sou pour cette affaire.
Donne mon adresse à l'emballeur
pour le chemin de fer. on paiera
à Béziers. le camionage aussi

VICHET Albert (de) :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

VA-1 :
[L'ECLAIR/ Journal quotidien du Midi/ 2 bis, rue Levat, 2 bis/ MONTPELLIER/ Cabinet/ du Rédacteur en Chef]
Montpellier, le 8 Février 87
Cher Monsieur Marsal,
J'ai reçu hier la critique ci-jointe
de plusieurs tableaux de M. Leenhardt.
C'est un [illis.] en règle, mais
avant de l'insérer j'aimerais bien
d'avoir votre avis sur les toiles
en question et savoir si elles méritent
réellement cette réprobation.
Veuillez agréer, cher Monsieur Marsal,
l'expression de mes sentiments
dévoués.
Alf. De Vichet

Sociétés :
Imprimerie Hamelin Frères :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

IHF-1 :
[entête : IMPRIMERIE CENTRALE DU MIDI/ Hamelin Frères]
Montpellier, le 1er février 1879
Cher Monsieur,
Nous n'avons pu à notre grand regret, comme
[illis.] nous l'avons franchement avancé, nous
offrir le Coumpositre de Fouriès : après avoir
fait un tirage que nous croyions largement
suffisant, nous avons été contraints de res-
treindre nos hommages d'imprimeurs.
Nous saisissons avec empressement une
occasion de réparer le mal. Nous avons ob-
tenu de l'Association des médecins de l'Hé-
rault l'autorisation de tirer pour nous
quelques exemplaires de la plaquette incluse,
et nous nous empressons de vous l'adresser.
C'est le premier ouvrage sur lequel
figure l'élégante marque vous

avez dessinée, et, ne fût-ce qu'à ce titre, vous
aviez droit à ce faible témoignage de notre
sympathie pour votre personne et pour votre talent.
Nous vous serrons bien la
main
Hamelin frères

Société artistique de Béziers :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

SAB-1 :
Béziers le 24 juin 1873
Société Artistique de l'Hérault
Sous-commission de Béziers
Monsieur,
J'ai l'honneur de vous adresser sous ce pli un
chèque à votre ordre de cent fracs pour
le prix de vente de votre tableau n°249
de notre livret, que vous avez cédé à M^{r}
Gabriel Fayet de votre ville.
Veuillez avoir la bonté de m'accuser
réception de mon envoi, et recevoir
Monsieur, l'assurance de ma considération
distinguée.
[illis.]
de la Société artistique
à Béziers, rue St Jean n°12
A Monsieur Edouard Marsal, artiste peintre,
rue Dauphine n°4 à Montpellier

Société des Beaux-Arts de Marseille :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

SBAM-1 :
Marseille 12 Janvier 1887
Monsieur E. Marsal,
Montpellier.
En réponse à votre lettre en date du
3 janvier courant, j'ai l'honneur de vous
confirmer l'arrêté de M. le Maire en
date du 12 mars 1886, qui vous a été
adressé en son temps, lequel arrêté a
décidé qu'il ne serait délivré aux exposants
récompensés que des diplômes de médailles

et point de médailles.
Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance
de ma parfaite considération.
Le secrétaire général de l'Exposition,
M. Moutty

Société des Abeillistes Méridionaux :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

SAM-1 :
[en-tête : Les Abeillistes Méridiannaux/ Société fondée en 1880/ par un commité de littérateurs, de félibres et de touristes/ La Société/ publie un Bulletin/ où/ sont relaté les/ travaux/ de ses membres]
Lamalou-les-Bains, le 3 Octobre 1895
Monsieur Ed. Marsal, peintre
Montpellier
Nous allons à partir de novembre publier sous
le titre de Revue du Languedoc une
revue absolument artistique, qui remplacera
notre Bulletin.
Nous serions heureux que pour ce numéro
vous nous adressiez, un ou deux clichés
de vos dessins - vues d'après nature ou
Fantaisie. Nous vous les retournerons une fois
l'impression faite et bien entendu nous
vous payerons vos droits de reproduction
si par la suite vous avez à cœur de
nous réserver quelques unes de vos
si délicates productions.
Voyez donc si dans la collection
De la Campana ou de France d'Oc
vous ne trouvez pas quelque chose
qui puisse faire notre bonheur.
Merci mille fois – et croyez
à la sincérité de nos meilleurs sentiments
Le Secrétaire
[illis.]
Format de la Revue
le grand in-8

Comité des fêtes du Centenaire de l'Université :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

CFCU-1 :
Monsieur

Les couleurs du blason de
[illis.] est fond rouge (diagonale) avec
Lion en or.
Comptez vous aller dans
l'après midi à la Faculté prendre
les croquis convenus. A quelle
heure ?
Puis-je compter avoir
ce soir les armoiries.
Agréez mes salutations
N.B.
Il est à craindre que nous
n'ayons pas de char militaire
pour la quête, laissez la place
libre sur l'album.

CFCU-2 :
Monsieur
Je vous serai obligé de
passer chez moi ce soir vers 6 heures ¼
et de m'apporter, si vous l'avez
le volume du moyen âge et Renaissance
de Laverie où se trouvent les
costumes universitaires.
Les costumiers arrivent demain
nous avons réunions chez Baussan avec
eux dans l'après midi pour arrêter
le choix des costumes, vous ferez bien
d'y assister pour vous en entendre
au sujet des dessins de votre album.
Ayez mes salutations amicales
Blavy
V. Président
Rue barralerie 4

CFCU-3 :
Mon cher M.Marsal
Nous vous prions de vous joindre à nous
demain lundi à 2 heures chez M. Lauzit
pour vous faire photographier en groupe
comme organisateur de la cavalcade
sur la demande de l'illustration.
Bien à vous

Rédaction du Journal *La Vie Montpelliéraine* :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

RJLVM-1 :
[en-tête : La Vie Montpelliéraine/ GAZETTE MONDAINE/ Littéraire, Artistique, Théâtrale/ Humoristique & Sportive/ paraissant le Dimanche/ Bureaux : Descente Saint-Pierre/ DIRECTION]
3 7bre 1895
Monsieur,
Le triptyque d'Injalbert, qui
vient d'être découvert ces jours-ci, est accueilli,
vous le savez certainement, de façon fort
différente par diverses catégories du public.
Si les appréciations différaient seulement
au point de vue artistique, cela n'aurait rien
d'étonnant ; mais des considérations autres que
celles d'art paraissent devoir intervenir dans
le débat.
La Vie Montpelliéraine, qui s'intéresse
à toute manifestation artistique dans notre
ville, à pensé que les meilleurs juges en la
matière étaient les artistes, peintres ou sculpteurs.
C'est dans cette idée que nous vous
prions, cher Monsieur, de vouloir bien, –
indépendamment de votre opinion artistique,
s'il était agréable de la formuler– nous
dire si, à votre avis. Injalbert a, dans l'œuvre
susdite, dépassé ou non les limites permises
à une œuvre artistique destinée à rester
exposée aux yeux du public.
Dans l'espoir, Monsieur, que vous
voudrez bien nous honorer d'une réponse,
veuillez agréer l'assurance de la considération la
plus distinguée de
La Rédaction de la Vie Montpelliéraine
P.S. Nous vous serions très obligés de
n nous adresser la réponse dans la journée de
jeudi au plus tard.

Rédaction du Journal *Le Lez* :
(Archives Départementales de l'Hérault ; 316 J)

RJL-1 :

[en-tête : LE LEZ/ Journal satirique hebdomadaire/ ADMINISTRATION & REDACTION/ 25, QUAI DE LA GARE/ MONTPELLIER]
Montpellier, le
Monsieur Marsal
De l'avis de M.M Firmin et Cabirou, il
est de toute nécessité que nous ayons votre dessin demain
à Midi, pour l'expédier immédiatement à Paris.
Il pourrait ainsi nous être renvoyé Mardi soir ou Mercredi,
matin, et le « Lez illustré » pourrait ~~venir~~ paraître Jeudi prochain, sans
retard.
Songez donc, que Jeudi prochain nous serons à l'époque des
fêtes de Favre, la vente serait formidable, et les étrangers
auront tous l'envie de s'abonner, en voyant ~~votre~~ un titre si
original.
~~Je compte~~ Songez encore que j'attends depuis tant de temps, et tous
les lecteurs avec moi !
Je compte donc sur vous, et puisqu'il est absolument nécessaire que
vous vous rendiez au « Lez », je m'y rendrai demain matin de 6 à 7 heures
en tricycle, si mes occupations au Petit Méridional ne me font pas
coucher trop tard.
Encore une fois, je compte sur vous. Prenez Monsieur, mes salutations empressées
A [illis.]

Rédaction du Journal *Lou Cascavel* :

RJLC-1 :
Bessejo, 13 de X^{bre} 94
Moun ami deviè seni vous veire
aujourd'iui, mès sièi pastat à mon
oustau e a pas parent faire ma
coumissiéu. Commo vendra pas vèrs vous
que dire une 12^{emo}
vous n'en [illis.] de jour, mande-me
L'iòu, Lou Sounge, e las
Estremas, leurs clichés bén entendut. Vous rembourse[illis.]
Leur [illis.] de timbres.
Amistats c[illis.]
[illis.]

RJLC-2 :
Mon cher ami,
Veuillez m'envoyer demain
Lou Sounge, si possible, on
vous le retournerait Vendredi

soir, ou au moins L'iòu
paru dans la dernière
Campana. Je compte
sur vous. Vous re-auriez
le Sounge samedi matin
et on signerait le cliché
mais envoyez-moi au moins
l'Iòu. – Oui pour les 20f.-
Vais chercher la liste et
dirai le 2ème.
affectueusement,
[illis.]

Rédaction du Journal *La Farandole* :
(Archives Municipales de Montpellier ; 23 S Fonds Marsal)

RJLF-1 :
Monsieur et cher compatriote
Monsieur de Tourtoulon nous
a fait lire la charmante lettre
que vous lui avez adressé au
sujet des illustrations de la
farandole
Notre cher Président a du
vous écrire pour vous remercier et
vous dire combien les membres de
la société des félibres de Paris étaient
touchés des offres spontanées que
vous vouliez bien nous faire
nous acceptons avec plaisir et
reconnaissance votre précieuse
collaboration
La Farandole en la réussite de
laquelle nous avons tous la plus
grande confiance ne trouvera pas
d'illustrateur qui soient mieux à sa
[illis.] que l'artiste de talent
[illis.]
De la partie artistique de la farandole
je viens vous demander s'il vous serait
possible de nous faire une eau-forte
pour le n° qui paraitra le 1er novembre
si vous voulez bien faire le Travail
il faut que votre plaque me

parvienne vers le 20 octobre pour que la
gravure puisse paraître dans le n° que
je viens d'indiquer
vous êtes entièrement libre quant
au choix du sujet, pourvu que ce sujet
soit bien méridional et caractéristique par
le trait de mœurs qu'il peindra ou par les
souvenirs historiques ou politiques qu'il
évoquera
Nous avons résolu de ne pas insérer
les simples paysages
Vous devez avoir reçu le premier
N° de notre journal et si par hazard
on vous avait oublié veuillez me
le dire je vous le ferai parvenir
si vous avez besoin d'autres
renseignements vous pouvez vous
adresser à moi, je suis entièrement
à votre disposition
Veuillez Monsieur et cher compatriote
agréer l'expression de mes meilleurs
sentiments
[illis.]
10 rue du Regard
Paris 26 7bre 1879

Auteurs non identifiés :

NI-1 :
Belesta ce 11, 7bre 1870
Monsieur
j'ai reçu le portrait
de mon mari le 6 seulement
et ensuite nos nombreuses occu
pations sont toujours causes
du retard que je mets à écrire
j'ai été vivement frappé de
la ressemblance que vous avez
donné à ce tableau, les traits
sont parfaitement ressemblant
il est un peu rajeuni voila
tout c'est-à-dire les cheveux
ne sont pas assez blanc

il me tarde d'aller chez
moi et je m'arretterai a
montpellier pour vous remer
cier en vous faisant faire
le mien.
je pense que vous avez
reçu le prix d'accord
j'ai le bonheur de vous
saluer
A [havalier]

NI-2 :
Mercredi 31. X^{bre} 73
si monsieur Marsal peut
venir aujourd'hui chez moi
en sortant de sa leçon de
2.h. il obligera son
tout dévoué serviteur.
nous pourrions nous entendre
pour le 2e portrait.
Mon fils de paris me demande
de me faire peindre en costume
civil, habit et pardessus.
Monsieur Marsal pourrait
apporter avec lui, une toile
et un crayon, et ébaucher la
pose.
a tantôt.
le médecin me défends de
sortir à cause de mon rhume.
[illis.]

NI-3 :
Lyon
11-1-83.
Tous mes remerciements
et tous mes compliments,
cher Monsieur Marsal.
Votre dessin est
ravissant de finesse
et de grâce ; et
votre bonne pensée
de m'en adresser un
exemplaire me touche

infiniment.
Mr de la [Pijardière]
me dit que vous avez eu
des paroles bien encouragentes
pour ma fille en voyant
la tête d'étude que je
lui ai envoyée. Cette étude
a plus d'un an de date,
et je crois qu'il y a de
sérieux progrès accomplis
depuis. Nous serons bien
heureux toutes deux si
les circonstances vous
amènent à Lyon comme
vous nous l'avez fait
entrevoir. Votre opinion
et vos conseils seront
très précieux à ma débutante.
Elle travaille maintenant
avec Mr Scohy, et ce
sont, je crois, d'excellentes
leçons.
Préparez-vous quelque
Chose pour le Salon de
Paris ? …. Et ne pareriez
vous jamais le nôtre
de quelque toile du
mérite de votre Cigale ?
c'est le 1er février qu'il va
s'ouvrir ; on nous fait espérer
qu'il sera bon cette année.
Au revoir, Cher Monsieur,
et encore merci.
Permettez-moi de vous
souhaiter à mon tour (en
simple pauvre prose par
exemple !) tout le succès et
tout le bonheur possible pour
cette nouvelle année.
Et croyez à mes sentiments
les plus distingués et
Amicaux.
J. [Cornillac]
Je suis bien ignorante… et

la traduction de Bono annado me
ferait grand plaisir !...

NI-4 :
Avignon 9 aout
1884
Cher monsieur et ami,
Je prends une part bien vive
et cordiale à votre affliction
paternelle, et je vous plain
de toute mon âme. Mais le
doux ange, envolé sitôt de
notre triste monde, comment
le plaindre ? lui qui, selon
le beau ver de Malherbe :
« s'en est allé fleurir au printemps éternel ».
Je vous embrasse
[illis.]

NI-5 :
[en-tête : HUILES & ESSENCES DE PETROLE/ RAFFINERIE DU MIDI/ USINE/ à BALARUC près CETTE/ Pluche & Cie/ BUREAUX & CAISSE/ 11,RUE St LAZARE, 11/ PARIS/ Télégrammes:/ Raffinerie Midi- Paris]
Balaruc, ~~Paris~~ le 26 Novembre 1884
Mon cher Monsieur Marsal,
En conformité de nos accords verbaux
veuillez trouver sous ce plis un mandat poste
de quatre cent francs nous réglant l'achat
du tableau (que je n'ai pas encore vu) représen-
tant mes parents et leur habitation. Veuillez
je vous prie m'en accuser réception pour ordre.
Réflexion faite, je préfère recevoir ce tableau
par chemin de fer, c'est plus sûr. Mes charretiers
marchant souvent de nuit, ils pourraient s'endor-
mir et se laisser voler ou tomber la caisse.
Ainsi donc veuillez le mettre en gare pour
me parvenir, à mon adresse, en gare
de frontignan.
Dans cette attente, recevez cher
Monsieur, mes cordiales Salutations.
[illis.]

NI-6 :
Béziers le 20 octobre 1890

Cher Monsieur Marsal
Je vous envoie ci-jointes les
photographies que vous me demandez ;
elles ne sont pas collées, j'espère
toutefois qu'elles seront suffisantes.
Je me propose de venir à
Montpellier dans la première
quinzaine du mois prochain ;
s'il était nécessaire que je
pose une fois devant vous je
me tiendrai à votre entière
disposition.
J'ai tâché de me conformer
autant que possible à vos
instructions ; toutefois si ces
photographies n'allaient pas
je vous prie de m'en informer
je les ferai refaire.
Je vous remercie à nouveau
de toute le travail que vous
vous imposez pour notre
association ; votre œuvre
sera des plus intéressantes
et des plus précieuses parmi
celles qui doivent décorer
notre nouveau local, et
[illis.], je le crains, nous
Ne pourrons nous acquitter
de la dette de reconnaissance
que nous contractons avec
vous depuis si longtemps
que vous avez bien voulu
nous aider de votre
talent et de vos conseils.
Me voila fini désormais
à Béziers, si je peux vous
être agréable ou utile en
quelque circonstance que ce
soit, je serai trop heureux
de le faire, car je reste
toujours votre reconnaissant
obligé.
En attendant de vous serrer
la main, je vous transmets

l'expression de mes sentiments
dévoués et cordiaux.
[illis.]
Avenue de la République, 19

NI-7 :
Villefranche 15 X^{bre} 1891
Monsieur,
J'ai bien reçu le tableau. il
a déjà reçu pas mal de
coup d'œil et tout le mondes
le trouve bien. Nous même
sommes fort contents de pouvoir
contempler notre ami qui est
tout à fait ressemblant
dans un paysage agréable.
Je prie M. Degrully
de vouloir bien vous remettre
le montant que je lui rembourserai
quand il viendra ici à la
fin de l'année. Sinon je
lui remettrai le montant
et il vous soldera à son retour.
En vous remerciant de
votre bel envoi, je vous
prie d'agréer, Monsieur,
mes bien empressées salutations
[illis.]
Tableau– 500 ^{f}
Cadre – 75
Caisse et emballage– 8
585^{f}

NI-8 :
[entête : Manoir de Kernic/par Ploumilliau/ (Côtes du Nord)]
8 août 97
Monsieur,
J'aurais besoin de votre ouvrage
Dins la carrièiras dau Clapas, pour un
prochain article- et je prend la
liberté de vous prier si cela vous
est possible de me le faire parvenir.
Dans l'attente de le recevoir,
je me dis déjà

votre obligé
Jean [illis.]

NI-ND-1 :
[en-tête : Préfecture de la H^te^ Garonne/ Cabinet. Du/ Secrétaire Général.]
Mon cher Marsal,
Je vais bien en retard avec vous
et j'ai bien des excuses à vous offrir. Quand j'ai
visité Montpellier, j'ai cherché à vous rencontrer
pour vous serrer la main & vous remercier du
beau portrait que vous avez bien voulu me peindre.
[illis.] dans mon salon et je dois vous le dire
c'est son plus bel ornement. J'habite la
préfecture où les appartements sont accessoire-
ment votres, aussi fait il un effet des meilleurs.
Tous ceux qui viennent nous voir & ils sont
nombreux l'ont beaucoup admiré & mieu
ont fait compliment : je suis heureux de leur
dire que c'est à votre grand talent que je le
dois. Le 1er Présiendent M. fabreguette & Mad^e^
fabreguette qui sont originaires de Montpellier
l'ont fort admiré et n'ont eu que des éloges
[illis.] à vous adresser.
Bonne année pour vous & tous
les votres et encore une fois merci.
Votre tout dévoué
F. [illis.]
Rappelez-moi au beau souvenir de M. Roimieux.