

AUTOUR DU SALON DE 1887 MATEJKO ET LES FRANÇAIS

■ Marek ZGÓRNIAK ■

prélevés sur les droits dus à Matejko et versés par la Société viennoise. Ce fut la neuvième (et avant-dernière) apparition du peintre à une exposition officielle dans la capitale française où ses principaux tableaux avaient été exposés, à l'exception de *Sobieski*. Depuis ses débuts en 1865 qui lui avaient valu une médaille, Matejko envoyait ses peintures au Salon dans la catégorie des exemptés, et le premier prix remporté à l'Exposition universelle de 1867 le rangeait hors concours. Ses succès parisiens furent couronnés d'une médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1878, décernée en quelque sorte au dernier moment, puisque dans les années suivantes, ses œuvres rencontrèrent désormais un accueil plutôt tiède.

La peinture fut montée et enregistrée au palais de l'Industrie le 13 mars², donc un mois et demi avant le vernissage qui eut lieu le 30 avril. Comme les journalistes avaient été admis trois jours plus tôt³, au moment de l'ouverture, le public disposait déjà des premières critiques sur le contenu de l'exposition à laquelle, dans la section de peinture et de dessin, 1 923 artistes (dont presque

EN MAI 1886, Jan Matejko, le peintre polonais le plus célèbre du XIX^e siècle, acheva *Vision de Jeanne d'Arc au moment de son entrée à Reims* (FIG. 1)¹, immense tableau et unique œuvre de ce format qui ne fût pas consacrée à l'histoire de la Pologne. Une esquisse à l'huile de 1883 (CAT. 30) est présentée à l'exposition. La toile fut exposée à Cracovie, ville natale du peintre, ensuite à l'exposition de l'Académie de Berlin, à Varsovie vers la fin de l'année, et enfin en hiver 1887 à Vienne. L'imposante toile quitta l'exposition payante du Kunstverein pour être présentée à Paris; les frais de transport par le train « par grande vitesse » devaient être

Jan MATEJKO
*Vision de Jeanne d'Arc
au moment de son entrée
à Reims*, esquisse, 1883,
détail
Cracovie, Musée national

CAT. 28

Jean-Jacques SCHERRER
*L'Entrée de Jeanne d'Arc
à Orléans*, 1887, détail
Dépôt de l'État
Orléans, musée des Beaux-
Arts

CAT. 29



Jan MATEJKO
*Vision de Jeanne d'Arc
au moment de son entrée
à Reims*, 1883-1886
Poznań, Musée national,
Galerie Raczyński à Rogalin

FIG. 1



Jan MATEJKO
*Vision de Jeanne d'Arc
 au moment de son entrée
 à Reims, esquisse, 1883*
 Cracovie, Musée national

CAT. 28

400 étrangers)⁴ exposaient 3 563 ouvrages, parmi lesquels plus de 2 500 peintures à l'huile⁵.

« Le plus grand » tableau de Matejko, qualifié ainsi ironiquement par un auteur polonais⁶, fut aussi mal accueilli à Paris par la critique⁷, ce qui était d'ailleurs devenu une règle depuis l'exposition de la *Bataille de Grunwald* en 1880. Mais si *Grunwald* et *L'Hommage prussien* (en 1884) avaient encore suscité des opinions assez variées, *La Pucelle d'Orléans* fut traitée avec ironie par la plus grande partie de la presse, voire simplement ignorée. En revanche, on ne dispose pas de témoignages fiables sur la réaction du public. Le correspondant parisien de *Biblioteka Warszawska* rapportait que « le tableau de notre maître est toujours entouré d'une grande foule [et] les vrais connaisseurs l'examinent avec une attention accrue ». Il aurait même entendu des propos échangés par des amateurs d'art qui « assis sur un banc devant la toile ne la quittaient pas du regard pendant une heure entière. L'un d'eux soutenait qu'aucune œuvre peinte ou sculptée de celles qu'il avait vues par milliers

ne représentait à ses yeux une pucelle inspirée aussi vivement que ce personnage merveilleux sorti de sous le pinceau d'un maître étranger ». S'il faut en croire cette relation, le public ne partageait pas l'avis des critiques qui, aux dires du même auteur, « soit qu'ils soient jaloux, soit qu'ils ne comprennent pas exactement la chose, persistent à refuser leur faveur au tableau de Matejko⁸. »

LE SALON DE 1887

Avec la peinture parisienne de l'époque pour toile de fond, cette œuvre historique du peintre cracovien paraissait vieux jeu, voire, s'il faut en croire les critiques, agaçante. En 1887, le jury de la section de peinture, désigné par élection et siégeant sous la présidence de William Bouguereau, admit à l'exposition des œuvres de styles différents. Les médailles décernées qui n'avaient plus le même poids qu'avant⁹, témoignaient du pluralisme régnant dans le monde des arts, avec une

prépondérance manifeste des courants réalistes¹⁰. La médaille d'honneur, attribuée par les voix d'artistes distingués lors des expositions précédentes, revint à Fernand Cormon, l'auteur du célèbre *Caïn* (1880). Spécialiste de scènes de la vie de l'homme des cavernes conçues sous un angle scientifique, ce peintre avait montré en 1887 une toile de grand format, assez peu réussie, les *Vainqueurs de Salamine* (FIG. 2). L'âge de pierre inspirait aussi le lauréat de la médaille d'honneur en sculpture¹¹, Emmanuel Fremiet, auteur du monument à Jeanne d'Arc, installé place des Pyramides à Paris (1874), maître de sculpture animalière traitée de manière réaliste. Son œuvre exposée au Salon, le *Gorille enlevant une femme*¹², représentait ce courant. Dans la section de peinture, les premières médailles ne furent pas décernées, alors que presque la moitié des quinze deuxième médaille et des vingt-huit troisième médaille revint aux paysagistes. Les auteurs de scènes de genre (souvent situées en plein air) et de scènes contemporaines de bataille en reçurent presque autant. Quelques médailles restaient pour les illustrateurs de grands thèmes *historiques et religieux* (près de 10 % du nombre total). Deux représentations de Jeanne d'Arc furent distinguées : celle de Félix-Hippolyte Lucas (FIG. 3) reçut une deuxième médaille et celle de Jean-Jacques Scherrer (CAT. 29) une troisième médaille.

Les statistiques sur les médailles ne donnent pas d'image complète du Salon, notamment parce qu'elles ne tiennent pas compte des artistes reconnus demeurant hors concours. Elles apportent cependant un témoignage sur les tendances artistiques représentées par la génération la plus jeune en émergence, ainsi que sur la politique du jury. C'est un tableau similaire que brosse la liste des acquisitions effectuées au Salon par les administrations¹³. Bien que le Comité des travaux d'art dont



Fernand CORMON
Les Vainqueurs de Salamine
 Rouen, musée des Beaux-Arts

FIG. 2



Félix-Hippolyte LUCAS
L'Angéus de Jeanne d'Arc
 Anciennement au musée
 des Beaux-Arts d'Alger
 (repr. d'après Le Nordez)

FIG. 3

l'activité était gérée par Albert Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, comptât aussi parmi ses membres des traditionnalistes tels que Georges Lafenestre, les choix effectués prouvent que dans les années 1880, les autorités se distancaient de l'académisme¹⁴. En 1887, trente-sept peintures furent acquises, pour la plupart non décorées de médailles. Si presque deux tiers étaient des paysages (moins onéreux que les tableaux de grand format), les raisons n'en étaient certainement pas seulement d'ordre financier. Près de 20 % étaient des scènes réalistes de genre parmi lesquelles les tableaux les plus célèbres et les plus caractéristiques du Salon, tels que *Une leçon clinique à la Salpêtrière* d'André Brouillet (FIG. 4), *Le Premier Septembre (La Vaccine de la rage)* de Lucien Laurent-Gsell et *Héritiers* d'Eugène Buland. Le thème de la mort dans sa version anecdotique et réaliste était représenté en plus par *Enterrement d'une jeune fille, au hameau d'Étricourt, près Nauroy* de Georges Laugée et *À la maison mortuaire* du peintre suédois Allan Osterlind. On trouva aussi quelques moyens pour acquérir des tableaux historiques dont la *Jeanne d'Arc* de Scherrer (CAT. 29)¹⁵. La toile d'Alfred Roll intitulée *La Guerre – marche en avant*, placée bientôt au musée du Luxembourg à Paris, était une sorte d'allégorie amère évoquant des événements récents. Des représentations de scènes de bataille, commandées par le gouvernement pour des unités militaires furent acquises avec d'autres fonds : le Salon comportait une dizaine de ces œuvres imposantes et édifiantes¹⁶, parmi lesquelles la *Bataille de Reichshoffen* d'Aimé Morot qui jouissait du plus grand succès¹⁷.



Les exemples cités permettent de conclure que la peinture d'histoire traditionnelle ne trouvait plus à Paris de soutien significatif ni dans la politique du jury ni dans celle de l'administration publique ayant voix au chapitre en matière d'achats. Kaempfen, bureaucrate efficace¹⁸, demeurait sous l'influence de fonctionnaires aux opinions plus précises qui, en tant que critiques, étaient souvent engagés à promouvoir un art modérément moderne, tels Philippe Burty, Armand Dayot, Roger-Ballu et Henry Havard. Pendant le Salon, cette orientation fut sanctionnée par le fait que le démocrate Eugène Suller reçut le portefeuille de ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et ensuite par la nomination de Castagnary à la direction des Beaux-Arts (après Kaempfen)¹⁹. La politique en matière d'achats (d'ailleurs beaucoup plus modestes) pour la ville de Paris suivait des principes similaires. À la recherche d'œuvres « inspirées davantage de l'étude de la vie moderne », la Commission assigna les montants les plus élevés pour acquérir une sculpture de Théophile Barrau représentant une paysanne nettoyant le grain, et le tableau *Laminage de l'acier – défournement et enfournement des lingots* de Jean-André Rixens²⁰. Il serait superflu d'ajouter que les nouvelles préférences d'achat pouvaient inciter les artistes à un revirement d'orientation. Ainsi, par exemple, l'auteur de la *Laminerie* cultivait, quelques années auparavant, une thématique traditionnelle.



André BROUILLET
Leçon clinique du docteur
Charcot à la Salpêtrière
Nice, musée des Beaux-Arts
(photographie tirée de *Art
français*, 1887/1888)

FIG. 4



LES AVIS DES CRITIQUES SUR LE TABLEAU DE MATEJKO

Les critiques accueillirent le Salon très différemment, selon leur attachement à un courant ou à un autre. Les plus traditionnels observaient avec malveillance les progrès du réalisme, notamment le succès des tableaux témoignant d'une attitude prétendument matérialiste : représentations littérales de la maladie et de la mort. Un texte de ce genre parut aussi en langue polonaise. Une critique anonyme de *Biblioteka Warszawska* y remarque que « les courants morbides qui soufflent dans la littérature [ont aussi trouvé leur reflet] dans les ouvrages du pinceau et du ciseau ». À l'exposition, « la maladie sévit et plus d'une salle risque de se transformer en un véritable hôpital ». Citons la description de quelques « tableaux pathologiques » : « Sur une immense toile, au milieu d'un groupe important de jeunes médecins et infirmiers, Gervex, peintre expert, nous présente une femme grandeur nature, au teint livide comme la mort, manifestement endormie par le chloroforme. [...] Au-dessus de sa tête se tient le docteur Péan, un instrument chirurgical à la main, expliquant aux élèves comment il procédera pour l'opération.

Un autre tableau non moins volumineux de M. Brouillet nous transporte à la clinique de la Salpêtrière. Devant un nombreux auditoire, le docteur Charcot procède à des expérimentations avec une jeune hystérique qui se tord dans les convulsions entre les mains d'un des assistants. Tous les personnages sont grandeur nature, portraiturés avec fidélité ; nous voyons parmi eux le jeune docteur Babiński, chef de la clinique du docteur Charcot²¹. »

Edmond AMAN-JEAN
*Jeanne d'Arc ou La Libération
d'Orléans*
(repr. d'après Le Nordez)
Œuvre disparue
Anciennement au musée
des Beaux-Arts d'Orléans

FIG. 5

Jean-Jacques SCHIERRER
*L'Entrée de Jeanne d'Arc
à Orléans, 1887*
Dépôt de l'État
Orléans, musée des Beaux-
Arts

CAT. 29



Fritz UHDE
La Cène, 1886
 (repr. d'après F. von Ostini,
Uhde, 1902)

FIG. 6

À côté de ces critiques réticentes, assez peu d'actualité à ce moment-là, il était relativement fréquent de rencontrer, souvent dans des périodiques à grand tirage, des textes d'experts qui s'étaient rangés du côté de l'art moderne. Louis de Fourcaud par exemple, qui appréciait beaucoup Matejko auparavant, en 1880, qualifie dans sa critique publiée dans *Le Gaulois*, les auteurs de tableaux historiques de « peintres d'anciennes histoires » et s'abstient de nommer l'artiste polonais lorsqu'il évoque les *Triomphes de Jeanne d'Arc*. Même Puvis de Chavannes, généralement apprécié, ne lui semble pas suffisamment moderne, puisque les artistes académiques se sont appropriés son style. De l'avis de Fourcaud, *La Guerre* d'Alfred Roll est le meilleur tableau du Salon²².

Dans un autre compte rendu, c'est en ces termes qu'il caractérise le Salon : « Au premier coup d'œil, la différence du goût se fait sentir. Là où s'étaient des tableaux ambrés, dorés, roussis, patinés, enluminés de tons de palette, on voit maintenant des toiles claires, profondes, d'une grise harmonie d'air ambiant, colorées des seuls tons de la nature et comparables à des fenêtres ouvertes sur la réalité. »²³. Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, revue spécialisée la plus influente, Maurice Hamel trouvait que les paysages des Scandinaves sont le phénomène le plus intéressant du Salon²⁴, ce qui était d'ailleurs une opinion assez répandue. Les exemples évoqués par Hamel montrent que la peinture « intime » avait du succès avec ses scènes de genre émouvantes et subtiles. L'auteur remarque la grande influence de Manet qui était mort, tout en ajoutant qu'un grand nombre de jeunes peintres de talent (tels que Cazin, Degas et Monet) ne prennent pas du tout part aux Salons. « Nous ne nous en plaignons pas trop, sachant où les retrouver », écrivait Hamel²⁶, qui pensait sans doute à l'exposition inaugurée simultanément à la galerie Georges Petit²⁷. Un autre partisan du modernisme, Gustave Geffroy, consacre des chapitres entiers de sa critique aux artistes qui n'exposent pas au Salon²⁸. Si dans l'un de ses derniers

feuilletons, à la fin du mois de juin, il finit par aborder les peintures historiques, religieuses et les scènes de bataille, ce n'est que pour en dénoncer le caractère stérile. Sans nommer les peintres, il critique également les *Jeanne d'Arc* : archaïsées, comme si elles sortaient d'un jeu de cartes – chez Scherrer et Aman-Jean (FIG. 5) – ou pompeuses et surchargées (comme chez Matejko). *L'Angélu de Jeanne* d'Hippolyte Lucas ne le séduit pas non plus, étant trop redevable à la composition de Bastien-Lepage de 1879 (voir CAT. 71). Parmi les artistes qui s'inspirent du passé, l'auteur ne fait l'éloge que de Tattégain qui s'est donné la peine de vérifier le temps qu'il faisait le 4 janvier 1430 pour tirer parti de cette information dans son tableau. Ainsi Geffroy applique-t-il le critère de réalisme et d'authenticité à l'évaluation d'une œuvre historique. Il reconnaît comme un véritable tableau d'histoire *La Cène* de Fritz von Uhde (FIG. 6) qui a su faire ressortir d'un événement ancien une vérité psychologique actuelle²⁹.

Les critiques de la vieille génération eurent pour Matejko quelques paroles plus chaleureuses. Paul Mantz (né en 1821), qui était déjà un critique avisé au moment où débuta Matejko, lui consacra une fois encore quelques lignes, affirmant que la nouvelle toile était une surprise, même pour ceux qui connaissaient depuis longtemps la manière du professeur de Cracovie; même si la composition était de larges dimensions, le peintre y entassait trop de personnages et d'idées à la fois. D'après Mantz, la *Vision de Jeanne d'Arc* ne montre aucune décadence sur le plan technique. Découpée en plusieurs fragments, la toile aurait fait le bonheur d'une vingtaine de musées, mais en tant qu'ensemble, elle avait des défauts majeurs. Un tableau ne devrait pas être formé de spectacles successifs qui se déroulent l'un après l'autre sous les yeux du spectateur, mais une synthèse, une unité de lignes, de couleurs et de sentiments, conclut Mantz pour résumer ses remarques³⁰.

Son cadet d'une dizaine d'années, Mario Proth (né en 1832), qui gardait depuis la dernière Exposition universelle, le souvenir de Matejko, le qualifie toujours, en voyant sa *Jeanne d'Arc*, de grand peintre voué à un art sérieux et médité. L'artiste sait ce qu'il veut atteindre, chaque détail de la toile étant voulu et étudié. Hélas, les détails surabondent et gâchent l'effet de l'ensemble. « C'est dommage, mais M. Matejko fait toujours ainsi³¹. »

Le texte le plus long sur Matejko fut rédigé en 1887 par Georges Lafenestre (né en 1837), critique et fonctionnaire au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, partisan déclaré de la tradition. En évo-

quant la situation dans l'art des pays allemands (parmi lesquels il range la partie de la Pologne annexée par l'Autriche), Lafenestre y remarque de fortes tendances divergentes qu'il illustre à l'aide de deux tableaux : d'une part, celle de la célèbre *Cène* de Fritz von Uhde, mentionnée plus haut, et d'autre part celle de la *Vision de Jeanne d'Arc* de Matejko. En actualisant les Évangiles, le premier artiste représente un réalisme moderne, le second se situe à l'opposé. Selon Lafenestre, la vision de Matejko est encore reprise à Vienne et à Munich ; *L'Entrée de Charles Quint à Anvers*, du Viennois Hans Makart, le fit triompher à l'Exposition universelle de 1878. Le tableau de Matejko, d'une excellente facture, produit d'une imagination exquise, aurait sans doute, autrefois, remporté un succès. Cet enchevêtrement aveuglant foisonne de détails rendus avec bravoure, de groupes, de figures, d'accessoires, brossés avec une verve et une sûreté qu'aucun des peintres français ne possède plus. Selon le critique, le tableau de Matejko n'est pas inférieur à ses œuvres précédentes, mais le cœur du public parisien n'est plus du tout à ces fantasmagories théâtrales. C'est le dernier feu d'un art qui va disparaître³².

La conscience que la *Vision de Jeanne d'Arc* de Matejko est une œuvre d'ancien style perce aussi dans l'article de Charles Ponsonailhe, juriste et historien de l'art qui se fait le porte-parole de la peinture de plein air, notamment de l'œuvre scandinave à la mode en France. En 1887, le critique garde pour Matejko beaucoup d'estime et met son tableau au premier rang parmi les travaux des artistes austro-hongrois. La *Vision de Jeanne d'Arc* est une page, grande et superbe, peinte à la Rubens, bouillonnante de vie, pleine de personnages chamarrés, comme dans « les *Triumphes* qui font le triomphe de Makart », compatriote de Matejko. Ce n'est pas une peinture claire, la chose est dépassée, mais elle est riche en beaux détails et en érudition. À côté de ce tableau manifestement d'autrefois, les peintres austro-hongrois ne peuvent rien proposer de contemporain ; ils sont trop attachés aux « sauces » grasses et chaudes pour faire des concessions à la recherche de la vérité³³.

Les autres voix sont plus critiques. Fourcaud mentionne dans son compte rendu des exposants étrangers et consacre quelques mots à l'artiste : « M. Matejko, le célèbre peintre de Cracovie, l'auteur de cette immense *Vision de Jeanne d'Arc entrant à Reims*, si violente, si touffue, si confuse, où tant de science est dépensée en vain, est, de plus en plus, une sorte de Paul Delaroche polonais exaspéré, mais il n'appartient proprement à nulle école³⁴. »

D'autres critiques reprennent les objections dont les auteurs déjà cités ont assorti leurs louanges. C'est le texte d'Albert Wolff, critique influent du *Figaro*, publié le jour du vernissage, qui eut le plus de retentissement. Wolff avait parlé de Matejko depuis 1874, et à partir de *Grunwald*, il se montrait très critique à son égard. Il comparait la grande bataille à « une fort médiocre tapisserie mangée aux vers ». D'après Wolff, Matejko pratiquait un art en retard d'une cinquantaine d'années³⁵. La *Vision de Jeanne d'Arc* couvre un mur et tout y est, comme dans une salade japonaise. C'est le tableau le plus faible de ce peintre de talent, mais il faut lui rendre cette justice, comme l'écrit Wolff, certaines vastes compositions de Français le dépassent encore³⁶.

Quelques-uns des tableaux mentionnés par le critique se trouvaient, la toile de Matejko comprise, dans la partie sud de l'édifice dans l'immense salle n° 3, appelée communément dépotoir sud, et où le critique n'entrerait jamais sans d'amères appréhensions, comme il le disait lui-même. Le palais de l'Industrie abritait deux salles de ce genre (n°s 3 et 21) qui, par leurs dimensions, se rapprochaient du salon d'entrée appelé salon d'honneur jusqu'à la fin des années 1860. D'après le règlement³⁷, les compositions décoratives, notamment celles qui comprenaient des éléments d'architecture, devaient être placées dans les deux grandes salles et sur les murs du palier du grand escalier. De 1865 à 1880, les peintures de grand format de Matejko furent placées dans le salon d'entrée, mais en 1884, *L'Hommage prussien* se trouva déjà au « dépotoir nord » (n° 21) et fut jugé aussi sévèrement que la plupart des machines accrochées à cet endroit.

De l'avis de Wolff, en 1887, le déballage de grands tableaux dépassait tout ce qu'on pouvait imaginer³⁸. C'étaient le plus souvent des peintures historiques, religieuses ou décoratives. D'après l'un des critiques³⁹, dans la salle n° 3, seules les Égyptiennes à peine vêtues du *Harem de Ramsès* de Jean Lecomte du Nouÿ, orientaliste connu, pouvaient compter sur un succès auprès du public. La *Jeanne d'Arc* de Matejko n'offrait plus de tels agréments, ni la presque aussi somptueuse *Jeanne d'Arc (La Délivrance d'Orléans)* d'Edmond Aman-Jean⁴⁰ (voir FIG. 5) placée en face, ni *Les Derniers Moments de Chlodobert* de Louis Maisonneuve qui était d'ailleurs, de l'avis d'un autre critique, « une grande et belle composition, tragique et sombre⁴¹ », dont l'action avait pour cadre une crypte d'église. La salle abritait également plusieurs triptyques : les œuvres sérieuses de René Ravaut (*Sainte Élisabeth de Hongrie*) et de Pierre Lehoux (*Les Sept*

Ceuvres de la Miséricorde – premier fragment), l'une historique et religieuse, l'autre allégorique, et les fragments, montés en triptyque, d'une décoration murale néo-rococo du peintre parisien Adrien Karbowsky. À côté se trouvaient les peintures destinées pour les intérieurs de la mairie d'un des arrondissements de Paris (de François Lafon) et des projets de décorations de voûte pour un théâtre de Vienne (d'Albert Hynais). Comme *Léda* d'Adolphe Jourdan et *La Gloire* d'Émile Lévy, ces œuvres étaient peu susceptibles de captiver l'intérêt des visiteurs, ce qui explique d'une certaine manière une réception distraite et critique de l'œuvre de Matejko. Comme le remarquait Émile Cardon, journaliste du *Moniteur des Arts*, on ne traversait le fameux dépotoir que pour gagner la sortie et, souvent à tort, on y séjournait le moins longtemps possible⁴². Les comptes rendus sur les tableaux de la salle n° 3, parmi lesquels la *Jeanne d'Arc* de Matejko, témoignent parfois de la hâte de leurs auteurs. Certains ne font qu'énumérer les titres des vastes toiles dans un premier article sans y revenir dans les numéros suivants. C'est ainsi que procéda par exemple Cardon (dans l'article intitulé *Salon à vol d'oiseau*), de même que Camille Lesenne qui, dès l'article d'introduction en date du 1^{er} mai, qualifiait la *Jeanne d'Arc* de Matejko comme tenant du médiocre Rubens et du mauvais Makart⁴³.

Puis, au bout de quelques jours, il y eut des comptes rendus plus complets. *Le Monde* du 7 mai publia l'un des articles les plus véhéments : « M. Jean Matejko a cherché à deviner la *Vision de Jeanne d'Arc au moment de son entrée à Reims*, et quel effort prodigieux d'imagination pour y parvenir ! Rien ne peut donner idée, sur une toile immense, du fouillis et de la confusion des personnages les plus hétéroclites comme les plus imprévus, qui, du haut en bas, se heurtent, se coudoient, se poussent, se

culbutent, devant la jeune guerrière à cheval. Il y a de quoi devenir fou et, grâce à Dieu, notre Jeanne d'Arc n'a jamais été livrée à de pareilles obsessions, qui aboutiraient non pas au bûcher des Anglais, mais à la Salpêtrière. M. Matejko, qui est de Cracovie, nous paraît avoir mal compris, dans l'Histoire de France, le caractère et le rôle de la victorieuse bergère de Domrémy, qui avait l'esprit simple et naïf avant tout, le cœur simple, naïf et grand, et qui n'eut, avec la foi en Dieu, que l'amour et la vision de la France dans l'esprit et dans le cœur⁴⁴. »

La confusion de la composition est bien sûr reprochée à Matejko dans de nombreuses recensions. L'auteur du guide du Salon, destiné aux lectrices d'une revue féminine, avouait par exemple que, même s'il fallait donner son avis sur un tableau occupant une si grande place qu'il est impossible de ne pas l'apercevoir, lui ne comprenait absolument rien à cette composition confuse⁴⁵. Un autre critique écrivait en plaisantant qu'au milieu du fouillis enfanté par l'imagination de Matejko, la vision du public ne devait pas être aussi claire que celle de Jeanne⁴⁶. Félix Jahyer, qui avait jadis accueilli avec bienveillance les débuts du peintre de Cracovie, écrivit cette fois que l'immense composition se perdait dans un fouillis de couleurs intenses, comme cela était le cas depuis quelques années pour cet artiste ; que les yeux ne savaient où s'arrêter et ne pouvaient rien démêler dans cette cohue de personnages, que l'auteur appelait *Vision de Jeanne d'Arc au moment de son entrée à Reims*⁴⁷.

Certains critiques firent des comparaisons avec les tableaux historiques des Français, notamment avec les autres représentations de Jeanne d'Arc. Comme le livret l'indique, l'exposition comportait encore au moins cinq tableaux de ce genre dont trois, de styles variés, attirèrent l'attention des critiques. Jean-Jacques Scherrer et Edmond Aman-Jean (1858-1936) étaient les auteurs de deux d'entre eux (CAT. 29 et FIG. 5), qui présentaient des scènes semblables à celle de la toile de Matejko : la libération et l'entrée à Orléans ; la troisième, de Félix-Hippolyte Lucas (1854-1925), *L'Angélu de Jeanne* (FIG. 3), représentait la bergère au milieu des champs, agenouillée au pied d'une croix, entendant des voix que le peintre avait imaginées sous forme de vagues fantômes⁴⁸. La quatrième œuvre, celle de mademoiselle Ida Risler, Suisse, complètement passée sous silence par les critiques, représentait également Jeanne entendant des voix⁴⁹. Mentionnons enfin le tableau d'Harold Rathbone, *La Communion de Jeanne d'Arc* (voir FIG. 8 p. 123).

L'œuvre de Scherrer (CAT. 29), né en Alsace, auteur de tableaux d'histoire depuis plusieurs années déjà⁵⁰,



Jean-Paul LAURENS
L'Agitateur de Languedoc
Toulouse, musée des
Augustins

FIG. 7

est en principe une peinture réaliste qui rend avec pertinence les caractéristiques de l'architecture et des habits, et qui ne se distingue que par une légère stylisation, acceptable pour les membres du jury qui récompensèrent l'artiste avec une troisième médaille. Les mêmes procédés sont employés dans son *Départ de Vaucouleurs* (FIG. 8), peint en 1886-1887, qui sera envoyé à l'hôtel de ville de Vaucouleurs à la demande de Poincaré. Une stylisation décidément plus forte marquait l'immense toile d'Aman-Jean qui n'avait pas encore dépassé la trentaine. Ancien collaborateur de Puvis de Chavannes, il s'intéressa à la peinture du xv^e siècle pendant son séjour de pensionnaire à Rome et, avant de devenir « le portraitiste officiel du Paris des femmes », se rapprocha du milieu des symbolistes. Ainsi sa *Jeanne d'Arc*, rendue « dans le style archaïque du xv^e siècle, enveloppée d'une lourde armure, sur un cheval aussi cuirassé⁵¹, "victorieuse et héraldique"⁵² », a-t-elle un caractère protosymbolique et de toute façon emblématique.

Le tableau archaisant d'Aman-Jean, « style mi-fresque, mi-tapisserie⁵³ », était généralement accueilli avec réserve. C'est plutôt la peinture d'histoire à caractère réaliste, toujours populaire, qui concurrençait l'œuvre de Matejko. Par exemple, Firmin Javel (né en 1842), rédacteur de la revue *L'Art français*, écrivit avec satisfaction que les lamentations obligées sur la décadence de la peinture d'histoire ne seraient plus de mise en 1887. Bien que les Français aient peu de peintres spécialisés en histoire, ils en ont pourtant quelques-uns dont ils peuvent être fiers. Jean-Paul Laurens est de ceux-là, et son *Agitateur du Languedoc* (FIG. 7) exposé au Salon fait ressortir les qualités qui sont déjà présentes dans autres œuvres de l'excellent peintre. Avec un tel artiste à sa tête, l'école française n'a plus rien à redouter. Cependant, on ne saurait y opposer Matejko et sa *Vision de Jeanne d'Arc au moment de son entrée à Reims*. Si Matejko est considéré comme un grand peintre, ce n'est peut-être qu'en Pologne. Les Français sont moins accommodants et exigent d'abord d'une œuvre d'art du goût et de la clarté qui manquent précisément à la trop vaste toile de Matejko. Scherrer, jeune peintre français qui a traité un sujet analogue (*Jeanne d'Arc, victorieuse des Anglais, rentre à Orléans et est acclamée par la population*), apparaît en revanche, selon Javel, comme un chroniqueur clair et convaincant, et en même temps comme un artiste doté d'un goût certain. Dans l'heureux agencement de son tableau, les masses se meuvent sans difficulté dans une rue étroite, encombrée encore par la foule qui s'est



Jean-Jacques SCHERRER
Le Départ de Vaucouleurs,
 1886-1887
 Vaucouleurs, hôtel de ville

FIG. 8

portée à la rencontre de Jeanne⁵⁴. Pourtant, ce ne fut pas l'avis d'un critique qui débutait à l'époque, Marcel Fouquier (né en 1866), partisan de Monet, qui – en parlant des peintures de grandes dimensions – assurait : « [...] devant la toile de M. Scherrer, récompensée par le jury, on ne pense à rien, je vous assure. C'est le triomphe du fait divers. » La *Vision de Jeanne d'Arc* de Matejko, d'après Fouquier, « est une immense toile, où l'on ne voit rien, pour ainsi dire, tant le faire en est mince et tourmenté⁵⁵; mais au moins, il y a là un effort, et, perdues, dispersées, dans cette confusion et cette cohue de personnages, des intentions qui ne sont pas toutes également puériles. M. Matejko expose, hélas! une œuvre plus intéressante que M. Scherrer⁵⁶ ». La toile du Français était aussi critiquée pour sa facture peu réussie⁵⁷.

Les tableaux consacrés à Jeanne ne suscitaient pas l'enthousiasme général. Le critique du quotidien *Le Soir*, Paul Lafage, ne parle de Matejko et d'Aman-Jean que sommairement, presque du bout des lèvres, ce qui ne saurait étonner chez un auteur lié au naturalisme littéraire. En réfléchissant sur les goûts divergents des critiques et du grand public, il affirme que les premiers cherchent dans l'art des valeurs picturales, alors que les seconds veulent y trouver des valeurs théâtrales. Ainsi *Les Fileuses à Laaren* de Max Liebermann sont-elles un exemple de tableau pour les connaisseurs, alors que le



Émile CHATROUSSE
Jeanne d'Arc, libératrice
de la France, bronze
(photographie tirée de *Art
français*, 1887/1888)

FIG. 9

tableau historique (et même préhistorique) de Paul Jamin, qui représente une scène de caverne (*Un drame à l'âge de la pierre*), en est le contraire⁵⁸. Il évoque avec agacement des tableaux de la salle n° 3: «MM. Aman-Jean et Matejko nous menacent d'un interminable et grouillant cortège de guerriers et de femmes, de seigneurs, d'anges et de manants; nous avons l'horreur des foules.» Par contre, c'est *La Fenaison* de Léon Lhermitte, dans la salle voisine, qui suscite l'admiration du critique⁵⁹.

Le tableau de Lucas (FIG. 3), récompensé d'une deuxième médaille, plus personnel et recherché sur le plan psychologique, avait plus de chances de se faire admirer, comme en témoigne la comparaison faite au sujet des images de Jeanne d'Arc au Salon 1887, publiée par Louis de Meurville, dans le quotidien royaliste *Gazette de France*. L'auteur se demande quelles sont les raisons de l'absence dans l'art, jusque-là, de représentations réussies de l'héroïne, qui montreraient en même temps sa vaillance et sa sainteté, son inspiration, au lieu de l'exaltation et des chimères d'une visionnaire. Quelques années plus tôt, Bastien-Lepage, originaire de Lorraine, a bien trouvé le genre de paysanne qu'il fallait, mais sans plus. Jacquet s'est aussi trompé en nous montrant une Jeanne d'Arc aristocratique et sans expression⁶⁰. De l'avis de Meurville, les œuvres exposées au Salon ne sont pas d'une qualité supérieure aux précédentes. La sculpture d'Émile Chatrousse (FIG. 9) dénote du talent, certes, mais elle est lourde et trop massive. Quant à la peinture, dans les salons du haut, «M. Matejko a exposé une incommensurable toile où fourmillent près de cinq cents personnages de grandeur plus que naturelle. Au milieu de cette foule d'une couleur bistre incompréhensible, Jeanne d'Arc s'avance à cheval, tête nue, regardant une apparition céleste. C'est l'entrée à Reims. Jeanne d'Arc n'est ici qu'un beau jeune homme qui entre en triomphateur fringant, et sourit aux femmes accoudées aux balcons⁶¹.» Le tableau de Scherrer, dans le salon d'entrée, ne fut pas mieux apprécié: s'il est vrai que l'expression de l'héroïne est bien comprise et rendue avec justesse, l'artiste lui a prêté trop de beauté. Selon le critique, cette œuvre mériterait des éloges si la peinture n'était aussi lourde et empâtée; de plus, la composition porte une empreinte de l'école romantique et tous les personnages nous paraissent rois, reines ou pages d'opéra-comique, en habits flambant neuf et cuirasses de fer-blanc. «M. Aman-Jean, dans le grand salon de gauche et en face de M. Matejko, lui fait concurrence par le sujet et par la grandeur de la toile. Mais là s'arrête

la ressemblance. En effet, c'est ici une peinture murale, calme autant que l'autre est violente, claire et grise autant que l'autre est colorée et obscure. [...] Ce grand calme dans la composition nous rappelle très bien les tapisseries gothiques et les miniatures du quinzième siècle, mais cette miniature de huit mètres de longueur n'a pas d'autre mérite.» Hippolyte Lucas est plus digne d'être loué aux yeux du critique. Cet «élève de Pils et de Lehmann, mais bien plutôt disciple de M. Bastien-Lepage», est le seul à avoir trouvé une note vraie et émue en peignant la bergère à genoux dans les champs. C'est pour la première fois, comme le dit Meurville, que nous voyons une Jeanne d'Arc qui répond à notre idéal. Ce n'est pas encore tout Jeanne d'Arc, mais c'est du moins tout ce qu'en peut donner cet épisode de sa vie. Mais où est l'artiste, demande le critique exigeant en concluant, qui nous donnera une Jeanne d'Arc vraie et complète, celle d'Orléans, de Reims ou de Rouen⁶²? Il semble que ce fut bien là l'intention de Matejko, mais ses efforts et son invention iconographique ne furent pas appréciés à Paris.

DE L'ICONOGRAPHIE DE JEANNE D'ARC SOUS LA III^e RÉPUBLIQUE

La défaite de 1870, ainsi que la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine firent d'une Jeanne, née dans un village lorrain, un symbole national, celui d'une France combattante et victorieuse⁶³. Différents partis politiques la revendiquaient⁶⁴: la gauche voyait en elle une jeune fille du peuple exploitée par l'Église et les élites du pouvoir; aux yeux des conservateurs, elle était d'abord une fille fidèle de l'Église. Les documents relatifs au procès et à la réhabilitation⁶⁵, publiés un peu plus tôt avec des commentaires adaptés et même des illustrations⁶⁶, fournirent aux deux parties des arguments. Dans les années 1882-1890⁶⁷, les publications de Joseph Fabre sont un exemple d'interprétation «pro-étatique» et anticléricale. Avec un groupe de républicains, Fabre, député et futur sénateur, lance à deux reprises, en 1884 et 1894, le projet d'instituer la fête nationale de Jeanne d'Arc⁶⁸, qui n'est pas adopté.

Le texte de Michelet, publié d'abord dans le tome VII de son *Histoire de France* (1842) et séparément en 1853⁶⁹, était un modèle d'interprétation libérale et romantique de l'histoire de Jeanne d'Arc. Sous le Second Empire, l'ouvrage ne fut édité qu'à deux reprises. En revanche, de 1873 à 1913, il fut réédité quinze fois! L'interprétation

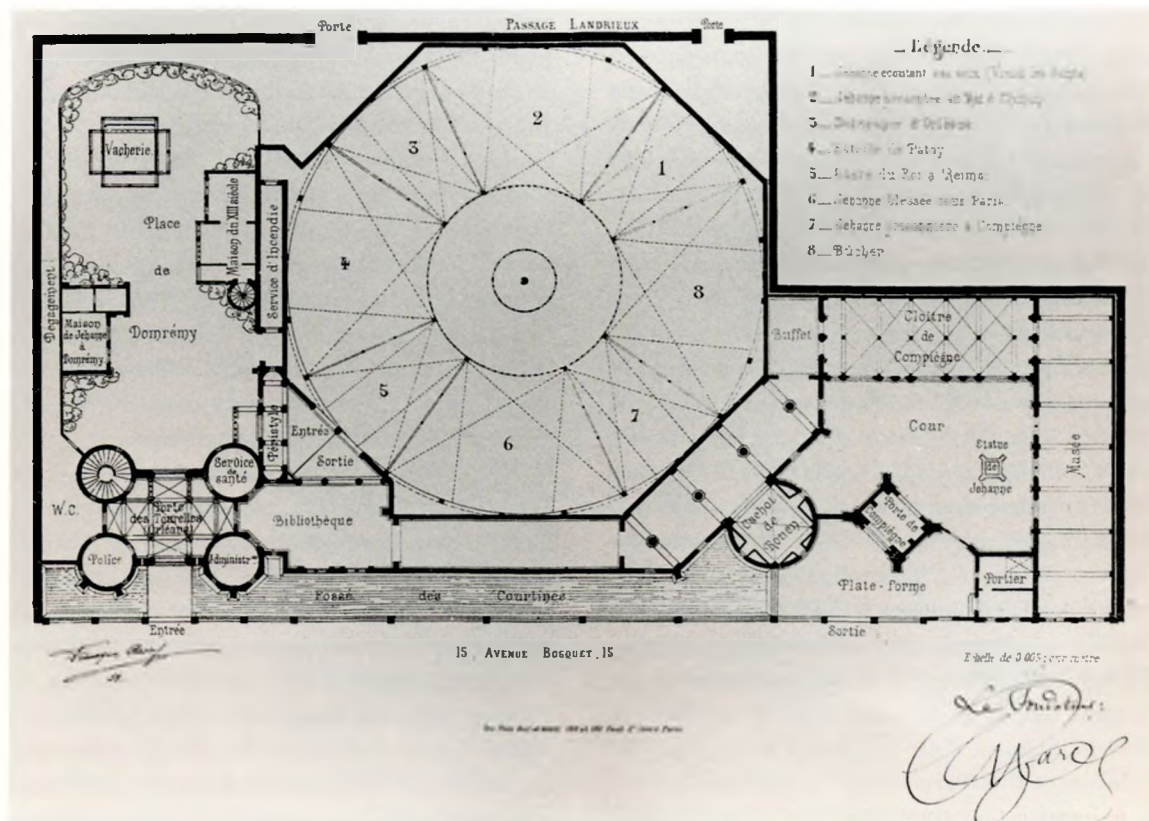
du célèbre historien fut pourtant contestée par les conservateurs⁷⁰ et, au fil du temps, la droite s'appropriera peu à peu la Pucelle d'Orléans. Des démarches en vue de la faire reconnaître par l'Église furent engagées, mais comme nous le savons, cela ne se fit que progressivement. En 1881, dans le Bois-Chenu, près de Domrémy (la localité demeura française après la guerre franco-prussienne), la construction d'une basilique fut entreprise pour commémorer le lieu des célèbres visions, considérées comme hallucinations par les sceptiques. Le monument à Jeanne d'Arc de Paris devint un lieu de rencontres des jeunes nationalistes. C'est de là que partaient, à l'époque de l'affaire Dreyfus, des manifestations ayant pour mot d'ordre « Vive la France aux Français⁷¹ ! » Des comités locaux érigeaient des monuments à Jeanne d'Arc dans de nombreuses villes⁷²; à Reims, une souscription fut lancée en 1886, pour ériger un monument au pied de la cathédrale⁷³. Le 24 juillet 1887 (donc après le Salon), à l'occasion de l'anniversaire du séjour de Jeanne à Reims et à la suite des démarches en vue de sa béatification, fut créée la nouvelle messe de Gounod, *La Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* en présence de vingt évêques et de plus de 10 000 personnes⁷⁴. Le secrétaire de l'académie locale, Jadart, publiait la même année un ouvrage historique consacré au séjour de Jeanne à Reims; trois ans plus tard, il écrivit un poème inspiré par son entrée solennelle dans cette ville⁷⁵.

Ainsi le sujet abordé par Matejko était-il parfaitement d'actualité et sa Jeanne, comme nous le savons, n'était pas isolée au Salon⁷⁶. Il faut remarquer que, malgré la polarisation des opinions concernant la Pucelle d'Orléans, on ne saurait trouver dans aucune des œuvres exposées l'expression de tendances anticléricales qui jouaient à l'époque en France (par exemple, dans l'œuvre picturale de J.-P. Laurens) un rôle important dans l'interprétation de la thématique médiévale, notamment de l'histoire de l'Église⁷⁷. Les deux entrées triomphales dues respectivement à Scherrer et à Aman-Jean illustraient chacune un point de vue légèrement différent. Le tableau réaliste de Scherrer est plus « républicain » : le caractère religieux passe au second plan et Jeanne, accueillie avec joie par les habitants d'Orléans, est tout d'abord une jeune fille modeste du peuple, accomplissant sa mission patriotique. L'iconographie de la toile d'Aman-Jean, avec les figures d'anges et de saints et Jeanne priant, est plus « conservatrice⁷⁸ », bien que la conception impersonnelle et stylisée de la scène suggère que le peintre veut prendre ses distances par rapport à son contenu, en le plaçant entre guillemets en quelque sorte. *L'Angéus de*

Jeanne d'Hippolyte Lucas semblait répondre le mieux aux attentes de plusieurs types de spectateurs : la représentation nébuleuse, irréaliste des visions de la jeune bergère admet des interprétations variées, à la fois d'ordre psychologique et d'ordre mystique.

D'après les critiques mentionnées ci-dessus, il régnait, à l'époque de Matejko, le sentiment général que les artistes n'étaient pas encore parvenus à rendre pertinemment toutes les facettes de Jeanne d'Arc. D'ailleurs, il en était de même de la poésie⁷⁹. Louis de Fourcaud, cité plus haut, qui était également critique musical, écrivait en 1876, en marge de l'opéra d'Auguste Mermet⁸⁰, qu'aucune œuvre littéraire dans le monde (épique ou dramatique) n'égalait les débats du procès de Jeanne. Il était impossible aussi aux arts plastiques de cerner Jeanne d'Arc, comme en témoignent, selon le critique, de nombreux exemples. On la dépeint toujours dans des situations variées, mais cette vision n'est pas complète, donc elle n'est pas vraie. « Jeanne de Domrémy n'est pas Jeanne de Chinon; autre encore elle est à Orléans, autre à Reims, autre à Rouen [...]. Faites donc jaillir de la toile ou du marbre ces contrastes surhumains qui constituent sa physionomie : impossible. » Fourcaud est convaincu que la musique seule a le pouvoir, et en particulier le grand opéra. Grâce à la musique, le fini et l'infini entrent en relation; dans un opéra, les « voix » miraculeuses sont légitimes : « Jeanne peut entendre ses voix, nous ne sourions plus. [...] Le musicien a le secret de faire saillir toutes les réalités, même celles du rêve. Qui doutera de ces dernières ne comprendra jamais la *Pucelle*⁸¹. »

L'épopée de Jeanne d'Arc inspira différents auteurs et diverses formes d'expression artistique, avec parfois l'aspiration à en faire une synthèse ou à réunir en un ensemble plusieurs épisodes. Ce principe se retrouvait sans aucun doute dans un jeu de planches (*Jeu de l'épopée de Jeanne d'Arc*, 1894)⁸², comme, dans une certaine mesure, dans les esquisses pour un panorama patriotique de Pierre Carrier-Belleuse (FIG. 10), exposées à Paris et imprimées par un comité spécial, absolument convaincu que « l'état actuel des esprits veut que les enseignements de l'histoire soient plus que jamais rappelés à tous », et que quand la parole divise, l'image parle à tout le monde⁸³. À l'époque, ce sont les représentations réalistes qui prédominent, bien que parfois apparaissent des procédés qui n'étaient pas étrangers à Matejko : par exemple, dans la bataille de Patay rendue par Carrier-Belleuse de manière photographique, la Pucelle en cuirasse diffuse autour d'elle une lumière



Plan du monument à Jeanne d'Arc des Invalides, devant recevoir le panorama de Pierre Cartier-Belleuse Rouen, Bibliothèque municipale, fonds Vallery-Radot

FIG. 10

surnaturelle. Mais le plus souvent, à l'exception des tableaux liés au culte, le miraculeux était évité. Les visions de Jeanne suscitaient notamment des controverses. Dès le milieu du XIX^e siècle, Ernest Renan, d'ailleurs opposé au réalisme dans la peinture religieuse, affirmait qu'il était mieux de s'abstenir de peindre les personnages apparus dans les visions, et que si on le faisait, il fallait adopter une manière fine et légère, car ils ne se matérialisaient que dans l'esprit de la bergère. Zola était tout à fait hostile, dans ses articles, à la peinture des visions, même subtiles. Selon lui, le tableau de Bastien-Lepage du Salon de 1880, où Jeanne d'Arc est imaginée en véritable paysanne de Lorraine, avec l'enclos familial de l'artiste de Damvillers pour toile de fond, était gâché par l'introduction des personnages des saints: Michel, Catherine et Marguerite. Seule Jeanne voyait ces apparitions, et si le peintre nous les montrait, c'est qu'il n'avait pas compris le thème⁸⁴.

Rien d'étonnant donc à ce que, à l'époque où le naturalisme était en vogue, les critiques de Paris aient refusé leur adhésion à la composition de Matejko, peinte avec une audace baroque, et dans laquelle, par surcroît, les visions de la protagoniste étaient représentées d'une

manière aussi palpable que des personnages réels. Cette approche risquée était le résultat d'un projet plus vaste de l'artiste. Comme l'explique Marian Gorzkowski, secrétaire de Matejko: « [...] jusqu'ici, les artistes ont conçu la personne de la Pucelle d'Orléans comme un personnage strictement historique; Matejko ne le partage pas, sa conception de cette jeune villageoise simple, illettrée, est celle d'un être inspiré par Dieu, d'une messagère du ciel, d'une sainteté accompagnée par trois personnages célestes. Elle les perçoit comme des personnes qui bougent, qui parlent, qui vivent près d'elle parmi les hommes sur la terre, et Matejko aussi les a comprises de la sorte. Bien que le garçonnet à la torche ait aperçu dans le haut quelque chose de surnaturel à côté de la pucelle [...], cependant toute la foule dans le tableau de Matejko, occupée essentiellement par des pensées terrestres, ne voit pas les saints et ne pressent même pas leur présence⁸⁵. »

Avant d'entreprendre cette tâche, Matejko prit connaissance de l'ouvrage de Karol Libelt sur la Pucelle d'Orléans, publié à Poznan dans les années 1840⁸⁶. Cet opuscule, qui était en fait une compilation de textes de Michelet et de l'historien allemand Guido Görres, fournit

des sources pour les détails du tableau. Mais c'est surtout la préface de l'auteur dans laquelle Libelt, élève de Hegel, exprime sa foi en la participation divine dans l'histoire humaine et en la protection directe de Dieu sur l'homme, qui correspond avec l'intention de l'artiste. Calomniée par Shakespeare, raillée par Voltaire, la Pucelle d'Orléans a été redécouverte par Schiller, comme le remarque Libelt : « Le peuple limitrophe des Germains, créateur d'une philosophie idéale, rendit l'honneur à Jeanne d'Orléans et la glorifia dans sa poésie. [...] L'histoire moderne suit les traces de la poésie et commence à montrer sous un jour approprié les incidents liés à la personne de Jeanne d'Arc, par laquelle « Dieu fit toutes ces choses » pour emprunter les paroles du psalmiste.⁸⁷ » Le philosophe de Poznan parle aussi des visions de la pieuse pucelle « auxquelles les contemporains et la postérité ne voulurent pas faire foi et qu'ils rangèrent parmi des impostures, illusions ou hallucinations démoniaques ». De l'avis de Libelt, « les visions elles-mêmes n'étaient pourtant que circonstances secondaires [...]. Ce n'était que l'apparence, voilant un mystère autre, plus profond ». Sans trancher le statut de ces visions, mais enclin à en adopter plutôt une explication rationnelle, Libelt ne les considère pas comme quelque chose de plus extraordinaire que le cours de l'histoire dans son ensemble⁸⁸. Il ressort des passages suivants du texte que Libelt désirait tirer parti de l'histoire présentée à des fins éducatives. Matejko pourrait aussi apposer sa signature sous une telle déclaration : « À une époque d'indolence spirituelle qui propage aujourd'hui partout des signes d'impuissance, à une époque de scepticisme et de foi ébranlée en la puissance de l'esprit, à une époque de la conviction toujours plus répandue du règne d'une force matérielle brutale, il a paru chose convenable de présenter l'histoire de la pucelle d'Orléans comme un météore sublime de la grandeur du passé, telle que Michelet et Goerres l'ont présentée à leurs compatriotes, afin de renforcer les uns, de faire rougir les autres.⁸⁹ »

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'événement peint par Matejko, ainsi que certains faits l'accompagnant se retrouvent dans l'ouvrage de Libelt. Il recopie, après Görres, la description de l'entrée à Reims⁹⁰, traitée très sommairement par Michelet. Un autre passage du livre, concernant l'entrée à Reims et provenant du texte de Michelet⁹¹, fournit l'inspiration pour la figure de Jeanne, la disposition de sa tête et de son expression. La lumière surnaturelle qui émane des apparitions célestes est motivée par la déposition de Jeanne pendant le procès, lorsqu'elle avoue qu'en entendant

les voix de saints, « elle voit toujours une immense lumière.⁹² »

Cependant, c'est en vain qu'on chercherait dans la relation historique de Libelt une mention quelconque de « vision de Jeanne d'Arc au moment de son entrée à Reims » ; pourtant tel était le titre sous lequel le tableau de Matejko était exposé à Paris. Comme pour les autres compositions de grandes dimensions du peintre cracovien, il faut expliquer le caractère original de l'iconographie par son intention de créer une synthèse didactique ou historico-philosophique. C'est en ces termes que Marian Gorzkowski présente cette intention : « L'idée principale du tableau est religieuse et, dans le monde irrégulier d'aujourd'hui, cela est courageux de la part de l'artiste. Jusqu'à l'heure actuelle, les artistes choisissaient comme thème soit le bûcher de Jeanne, soit sa seule vision ; Matejko exploite l'ensemble, c'est-à-dire la source et les conséquences de ses actes. [...] Tous les excellents artistes de France, tels Ingres et les autres, [...] ont tenté de peindre Jeanne d'Arc ; aux dires de Matejko, il y a toute une galerie de ces tableaux en France ; mais ils peignirent des idées détachées sans saisir l'histoire dans sa globalité.⁹³ »

Le tableau devait donc répondre au désir aussi formulé par les Français, c'est-à-dire présenter des aspects variés et la véritable essence du personnage historique. Mais en s'inscrivant dans la tradition de l'interprétation religieuse et conservatrice, qui voyait en Jeanne une messagère des cieux⁹⁴, il ne pouvait compter que sur la reconnaissance d'une petite partie de Parisiens, rebutés aussi par l'approche non historique mais synthétique du sujet, que les textes généralement connus ne fondaient pas. Aux yeux des Français, le style passéiste du tableau concourait à sa faiblesse.

Malgré les critiques peu bienveillantes (il ne s'en rendait probablement pas entièrement compte), Matejko, fantaisiste naïf en matière de politique, voulait utiliser son tableau comme instrument d'éducation et de propagande en France. En juin 1887, pendant le Salon, il révéla son intention de faire don à la France, au nom du peuple polonais, de sa *Jeanne d'Arc*. Les projets de déclaration qui ont été conservés et les relations⁹⁵ témoignent qu'en évoquant « l'image du plus grand échec et de la plus étrange résurrection de la France, accomplie par la mission de Jeanne d'Arc⁹⁶ », il tentait d'« indiquer aux Français que les sentiments religieux sont la principale source du salut de la patrie⁹⁷ ». En voulant exprimer par cet acte sa gratitude à l'égard de la France, qui avait dans le passé soutenu la cause

polonaise, le peintre voulait croire qu'il ressusciterait, sur les rives de la Seine, l'esprit de Jeanne d'Arc, dont la perte fut à l'origine – il le croyait – de la défaite récente dans la guerre contre les Prussiens⁹⁸. L'artiste comprit qu'il envisageait cette manifestation politique à un moment de froideur de la part des français à l'égard de la Pologne, mais il espérait que par ce geste, il pourrait exercer une influence positive sur l'opinion publique. « La France qui se relève du pogrom et qui est désireuse d'une revanche sur l'un de nos ennemis [les Allemands], tend la main à l'autre [la Russie], en sacrifiant ceux qu'elle défendit naguère », écrivait-il dans son manifeste *Au peuple [Do narodu]*⁹⁹ qui finalement ne fut pas publié. Matejko était persuadé que le rappel du revirement « miraculeux » dans l'histoire de la France pouvait révéler aux Français que c'était une erreur de solliciter l'appui

de la Russie en profitant de l'opportunité. Des amis plus lucides que l'artiste finirent par le convaincre que son geste n'aurait pas été compris comme il le fallait; ainsi, Jeanne quitta le Salon de Paris pour celui de Bruxelles et gagna ensuite Cracovie. Les voix critiques des Français sur la *Jeanne d'Arc* de Matejko eurent par la suite une certaine incidence sur son œuvre: le tableau suivant de grand format, *Konciuszko à Racawice*, fut peint dans un style un peu plus moderne¹⁰⁰, sans que le peintre renonçât pour autant, cette fois encore, à traiter le contenu historique d'une manière synthétique.

Le texte de Marek Zgórnjak reprend avec des additions sa communication au colloque *Dziewica Orleńska Jana Matejki (La Pucelle d'Orléans de Jan Matejko)*, Rogalin, 9 novembre 2001.

Traduit du polonais par Uta Hrehorowicz.

- Huile sur toile, 484 x 973 cm. Rogalin, galerie Raczynski. Cf. catalogues: K. Sroczyńska (éd.), *Matejko. Obrazy olejne [Peintures à l'huile]*, Warszawa 1993; M. Golań et al., *Galeria Rogalińska Edwarda Raczynskiego [Galerie d'Edward Raczynski à Rogalin]*, Poznań, 1997.
- Cf. M. Zgórnjak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870 [Jan Matejko à Paris. Opinions de critiques français 1865-1870]*, Cracovie, 1998, p. 98.
- « Salon », *Chronique des arts et de la curiosité*, 1887, p. 130; Marcello [C. Lesenne], « Salon de 1887 », *Télégraphe*, 1887, 1^{er} mai; F. Jahyer, « Salon de 1887 », *Entracte*, 1887, 1^{er} mai.
- Chiffres cités d'après C. Ponsonnailhe, « Le Salon », *L'Artiste*, 1887, p. 413.
- Le règlement admettait 2500 tableaux; en 1887, ils furent au nombre de 2521.
- « Ce tableau, de même que Grunwald, est tout simplement une monstruosité! » S. Witkiewicz, « Największy obraz Matejki [Le plus grand tableau de Matejko] (= Wędrowiec », 1887), réimprimé dans Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas [L'art et la critique chez nous]*, Cracovie, 1971, p. 314.
- Les extraits de certaines critiques ont été cités dans la traduction polonaise de M. Treter (*Matejko*, Lwów, 1939); une bibliographie plus complète se trouve dans l'ouvrage cité, *Matejko w Paryżu*, p. 313-314.
- « Kronika paryska », *Biblioteka Warszawska*, 1887, v. 3, p. 243-244. Le correspondant de *Biesada Literacka* (1887, v. 23, p. 362) relate que Jeanne d'Arc « est ignorée par les critiques et les journalistes comme si c'était une toile de valeur médiocre d'un petit peintre de faubourg; sans la railler, ils ne s'en occupent pas du tout non plus ».
- Par exemple la revue *Courrier de l'Art* (1887, p. 195) considérait que les décorations étaient un résultat de négociations entre coteries, et elle postulait la suppression des médailles à l'exemple du Salon de Bruxelles.
- La liste de médailles (et les 50 « mentions honorables » dont les statistiques ci-dessous ne tiennent pas compte) est affichée par *Courrier de l'Art*, 1887, p. 171-172 et 195-196 et par le livret du Salon suivant.
- Les médailles d'honneur en matière de sculpture étaient décernées par les membres du jury de la section de sculpture et par les sculpteurs hors concours ou décorés de médailles. Le déroulement du scrutin est relaté par *Courrier de l'Art*, p. 171-172. Les médailles ordinaires étaient décernées par les jurys des différentes sections.
- Le groupe en plâtre était exposé sous le titre *Gorille (Troglodytes gorilla (Sav.) du Gabon)*. L'espèce *Troglodytes gorilla*, découverte et nommée (en 1847) par T. Savage, rebaptisée plus tard *Troglodytes Savagei*, porte aujourd'hui le nom latin de *Gorilla gorilla*.
- La liste est publiée par exemple par P. Leroi, « Salon de 1887 », *Art*, 1887, 1^{er} semestre, p. 74-77.
- Une analyse plus large de la politique en matière d'achats est faite par Vaisse, 1995, p. 130-168.
- Et notamment les suivants: Francis Tattetgrain, *Les habitants de Cassel se rendant à merci au duc Philippe-le-Bon dans les marais de Saint-Omer (4 janvier 1430)*; Georges Rochegrosse, *La Curée (La mort de César)*; Edouard Fournier, *Velléda, prophétesse des Gaules*; Paul Leroy, *Samson*.
- Chiffre cité d'après « Kronika paryska », *Biblioteka Warszawska*, op. cit., p. 245.
- D'autres exemples semblables: Raoul Arus, Emile Boutigny, Gustave Neymark, Marius Roy, Lucien-Pierre Sergent, Paul Sinibaldi.
- Les silhouettes de Kaempfen et d'autres fonctionnaires sont caractérisées par Vaisse, op. cit., p. 44 et passim; voir aussi, d'une manière plus générale: M.-C. Genet-Delacroix, *Histoire et fonction de la direction des beaux-arts (1870-1905)*, « Romantisme » 93, 1996, p. 39-50.
- Spuller occupa ce poste du 30 mai au 12 décembre 1887 (suite de décembre 1893 à mai 1894), Castagnary du 26 septembre 1887 au 11 mai 1888 (jusqu'à sa mort), cf. Vaisse, op. cit., p. 425-426.
- Courrier de l'Art*, 1887, p. 210.
- « Kronika paryska », *Biblioteka Warszawska*, op. cit., p. 240. L'auteur polonais puise abondamment (pourtant sans notes) dans la recension de P. Fresnel imprimée dans le journal catholique *Correspondant* (1887, v. 147, 10 mai, p. 563-573).
- L. de Foucaud, « Le Salon de 1887 », *Le Gaulois*, 1887, 30 avril.
- L. de Fourcaud, « Le Salon de 1887 », *Revue illustrée*, 1887, v. 3, p. 313.
- M. Hamel, « Salon de 1887 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, v. 35, 1^{er} juin, p. 506. Hamel n'évoque pas Matejko.
- Cf. par exemple P. Leroi, « Salon de 1887 », *Art*, 1887, 1^{er} semestre, p. 25.
- Hamel, op. cit., p. 510.
- Cf. p. ex. G. Dargent [A.-A. d'Échérac], « Exposition internationale de Peinture et de Sculpture. Galerie Georges Petit », *Courrier de l'Art*, 1887, p. 163-164; J.-K. Huysmans, « Chronique d'art: le Salon, l'Exposition internationale de la rue de Sèze », *Revue indépendante*, 1887, mai, juin.
- G. Geffroy, « Hors du Salon », *Justice*, 1887, 19, 20, 25 mai, 2 juin.
- G. Geffroy, « Salon de 1887 », *Justice*, 1887, 24 juin.
- P. Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, 1887, 15 mai.
- M. Proth, « Voyage au pays des peintres. Salon de 1887 », *Mot d'ordre*, 1887, 25 juin.
- Lafenestre, « Le Salon de 1887 », *Revue des deux mondes*, 1887, 1^{er} juin, p. 621-623.
- Ponsonnailhe, op. cit., p. 416.
- Fourcaud, « Le Salon de 1887 », *Revue illustrée*, 1887, t. 4, p. 5 (15 VI).
- A. Wolff, « Le Salon de 1880 », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, 1880, 2 mai (de fait 30 avril).
- A. Wolff, « Le Salon », *Le Figaro*, 1887, 30 avril. Le bibliographe de la Pucelle d'Orléans, Pierre Lanéry d'Arc (1861-1920) polémiquait avec les remarques critiques de Wolff dans une note à la brochure de tirage limité, intitulée *Le Culte de Jeanne d'Arc au XV^e siècle* (Orléans, 1887, p. 5), en saluant avec joie au Salon les tableaux représentant Jeanne; il considérait les expressions « vieille rengaine » et « salade japonaise » comme déplacées, sans pour autant citer le nom de Matejko. Cf. aussi Lanéry d'Arc, lettre à Matejko, 28 octobre 1887, Musée national de Cracovie, maison Matejko, manuscrit IXJ2864.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1887*, Paris 1887 (suite abrégée: *Livret*), p. CXLI (*Règlement*).
- Wolff, article cité.
- Marcello [C. Lesenne], article cité.
- La peinture fut acquise pour le musée d'Orléans; à l'heure actuelle, elle est considérée comme perdue.
- E. Cardon, « Le Salon de 1887 », *Moniteur des Arts*, 1887, 3 mai.
- Cardon, op. cit., 26 mai.
- Marcello [C. Lesenne], loc. cit.
- P. de Soudailles [O. Lacroix?], « Salon de 1887 », *Le Monde*, 1887, 7 mai.
- A. Martin, *Guide du visiteur. La Peinture et la sculpture au Salon de 1887. Supplément à la Gazette des Femmes (numéro du 10 mai 1887)*, Paris 1887, p. 51.
- V. Maubry, « Le Salon », *Témoin*, 1887, 16 mai, p. 42.
- Jahyer, op. cit., 8 mai.
- Le correspondant de *Biblioteka Warszawska* (op. cit., p. 245) précise que l'histoire se passe à l'aube, Jeanne « entend la cloche de l'angelus et voit, dans la brume du matin, une apparition miraculeuse qui l'appelle au combat ».
- Jeanne d'Arc. C'est le titre d'une brève citation de Michelet dans

- le catalogue (« Elle entendait maintenant la puissante voix des anges! »), qui permettrait probablement d'établir quel moment précis de la vie de Jeanne fut choisi par la femme peintre. *Livret*, n° 2032.
50. Il exposait notamment *La Prise de Verdun* (Salon 1882) et une composition de grand format, la *Cérémonie de l'Excommunication, au XIII^e siècle*, qui se trouvait au Salon de 1884, dans la salle 21, avec l'*Hommage prussien de Matejko*.
51. *Biblioteka Warszawska*, article cité.
52. Mantz, article cité.
53. Marcello, article cité.
54. F. Javel, « Salon de 1887 », *Art français. Revue artistique hebdomadaire*, 1887, 24 juillet.
55. C'est une opinion isolée; la plupart des critiques, en effet, appréciaient le métier de Matejko, et quelques-uns, tel Mantz, faisaient même preuve d'admiration.
56. M. Fouquier, « Le Salon de 1887 », *XIX^e Siècle*, 1887, 23 juin. Les louanges pour Monet, 9 juin.
57. « Composition bien présentée, mais d'une exécution fatiguée et triste », Lafenestre, « Salon de 1887 », dans *Dix années du Salon de peinture et de sculpture, 1879-1888*, Paris, 1889, p. 110.
58. Dans la première moitié des années 1870, époque de succès de Matejko à Paris, on croyait encore que les critiques et le « public de choix » s'intéressaient aux compositions historiques de Laurens, Cabanel et Matejko, alors que le grand public, qui visitait les jours de l'entrée libre, plutôt à la peinture de genre. Cf. par exemple G. Dufour, « Salon de 1874 », dans *Des Beaux-Arts dans la politique*, Paris, 1875, p. 191, qui affirmait d'ailleurs que le goût de la foule était plus sain, n'étant pas grevé de la doctrine esthétique.
59. P. Lafage, « Le Salon. Peinture (revue de détail) », *Le Soir*, 1887, 26 mai.
60. Il s'agit du tableau de Gustave Jacquet (1846-1909), *Jeanne d'Arc prie pour la France*, 1878.
61. Meurville, « Le Salon. V. Jeanne d'Arc », *Gazette de France*, 1887, 11 mai.
62. Meurville, *op. cit.*
63. Cf. P. Marot, *De la réhabilitation à la glorification de Jeanne d'Arc. L'ardeur patriotique après la défaite de 1870-71*, dans: *Mémorial du Ve centenaire de la Réhabilitation*, Paris, 1956, p. 138-164.
64. D. Sexsmith, « The radicalization of Joan of Arc before and after the French Revolution », *RACAR*, 17, 1990, p. 128-130.
65. J. Quicherat, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle*, t. 1-5, Paris, 1841-1849.
66. L. Fabert, *Histoire populaire illustrée des deux procès de Jeanne d'Arc. (Condamnation 1431, réhabilitation 1456)*, Paris, 1874.
67. *Jeanne d'Arc, libératrice de la France*, Paris, 1882; *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc. Traduction avec éclaircissements par Joseph Fabre*, Paris, 1884; *Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc, raconté et traduit d'après les textes latins officiels*, Paris, 1888; *Jeanne d'Arc, drame historique en 5 actes*, Paris, 1890. Polémique (de positions conservatrices), cf. par exemple Dancourt, « Lettre de Paris », *Revue générale* (Bruxelles), juillet 1884, p. 115.
68. Les Imprimés afférents aux projets de lois figurent dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France sous le nom de Fabre (1842-1916), qui reprit encore ce dossier en 1907: *La Fête nationale de Jeanne d'Arc* [discours de M. Joseph-Amant Fabre], Paris, 1907 (tiré à part du *Courrier de l'Aveyron*).
69. Cf. G. Rudler, *Michelet, historien de Jeanne d'Arc*, t. 1-2, Paris, 1925-1926.
70. Cf. par exemple Le Nordez, 1898, p. 185-186.
71. M.-C. Bancquart, *Les Écrivains et l'histoire, d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Paris, 1966, p. 296-300.
72. Comme H.W. Janson le remarque (19th-century Sculpture, New York, 1985, p. 183), les statues équestres de Jeanne d'Arc servaient en réalité à commémorer la guerre de 1870. Sexsmith, *op. cit.*, p. 130.
73. A. Leseur, *La statue de Jeanne d'Arc à Reims sur la place du parvis. Rapport à l'Académie de Reims, avec un plan du projet par Ed. Lamy, architecte*, Reims, 1886, 12 p. (tiré à part de *Travaux de l'Académie de Reims*, 1884-1886). Je cite après Lanéry d'Arc, *Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc*, Paris, 1894, n° 1104. Paul Dubois était l'auteur du monument.
74. *Fêtes en l'honneur du bienheureux Urbain II*, Lyon, 1887, 154 p. (tiré à part de *Propagateur de l'alliance catholique*, septembre 1887). Lanéry d'Arc, *Bibliographie*, n° 1108.
75. H. Jadart, *Jeanne d'Arc à Reims*, Reims, 1887, 133 p.; *ibid.*, *L'Entrée de Jeanne d'Arc à Reims le 16 juillet 1429. Poème*, Reims, 1890, 30 p.; Lanéry, *Bibliographie*, n° 1109, 1110.
76. A. Wolff considérait même qu'une « des particularités de ce Salon est que Jeanne d'Arc y relève la tête dans des proportions inquiétantes ». Wolff, *Le Salon*, *op. cit.* Je cite après Lanéry d'Arc, *Le culte*, *loc. cit.*
77. Par exemple, E. Loudun protestait contre les conceptions anticléricales du passé dans la peinture d'histoire: « Le Salon de 1884 », *Revue du monde catholique*, 1884, 1^{er} juin, p. 663-666.
78. Les deux traditions (« conservatrice » et « républicaine ») de l'historiographie et de l'iconographie de Jeanne d'Arc font l'objet de réflexions (les exemples choisis sont un peu différents) de la part de D. Trom, *Frankreich: die gespaltene Erinnerung*, dans *Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama*, München, 1998, p. 138-140.
79. Telle est par exemple la conviction de H. Blaze de Bury (« Jeanne d'Arc dans la littérature: poésie et vérité », *Revue des Deux Mondes*, 1885, 1^{er} juin, p. 584-618). N. Margolis, *Joan of Arc in History, Literature, and Film. A Select, Annotated Bibliography*, New York et Londres, 1990.
80. *Jeanne d'Arc, opéra en 4 actes et 6 tableaux, paroles et musique d'Auguste Mermet*, Paris, Académie nationale de musique, 1876. Avant cela, il semble que plus de quarante opéras ont été consacrés à Jeanne d'Arc. Georges, « La première représentation de « Jeanne d'Arc », *Le Gaulois*, 1876, 7 avril, p. 1.
81. X... [L. de Fourcaud], « Jeanne d'Arc dans les arts », *Le Gaulois*, 1876, 11 avril. L'auteur est identifié par H. de Curzon, *Bibliographie générale de l'œuvre de Louis de Fourcaud*, Paris, 1926. C'est confirmé par les nombreuses auto-citations dans l'article signé de son nom: « Jeanne d'Arc et M. Gounod. – Reims » [exécution de la « Messe de Jeanne d'Arc » à la cathédrale], *Le Gaulois*, 1887, 24 juillet.
82. *Reproduction: Le Nordez, op. cit.*, p. 315.
83. *La Mission patriotique de Jeanne d'Arc. Huit tableaux de Pierre Carrier-Belleuse*, Paris, 1889, n. p., 8 tabl. Les épisodes choisis par le peintre sont: *Les Voix*, *Chinon*, *Orléans*, *Patay*, *Reims* [le sacre], *Paris*, *Compiègne*, *Rouen*.
84. Une interprétation clinique des visions hallucinantes se trouve dans le roman de Zola, *Le Rêve*, 1888. J. Seznec, « Renan, Zola et les visions de Jeanne d'Arc », dans *Balzac and the Nineteenth-Century. Studies in French Literature Presented to Hubert J. Hunt by Pupils, Colleagues and Friends*, Leicester, 1972, p. 365-375.
85. Gorzkowski, *op. cit.*, p. 270-271.
86. Le catalogue *Matejko. Obrazy olejne* (p. 216) cite cette information d'après E. Łepkowski, de plus, elle est confirmée par la note de Gorzkowski faite en septembre 1883: « J'ai donc acheté l'ouvrage de Libelt sur la pucelle d'Orléans, je l'ai donné à Matejko pour le moment, sachant qu'il s'apprete à traiter ce sujet. L'artiste s'est aussitôt mis à le lire », *op. cit.*, p. 257.
87. K. Libelt, *Dziewica Orleańska. Ustęp z dziejów Francji* [La Pucelle d'Orléans. Un épisode d'histoire de France], Poznań, 1847, p. 13, 19, 22-23.
88. « La France fut sauvée par une pucelle. C'est un cas extraordinaire dans l'histoire, pourtant naturel, et pas plus miraculeux que tout ce qui y apparaît, pourvu que nous ayons les yeux pour voir ces miracles. Les esprits et les anges qui apparaissent à Jeanne, ses entretiens secrets avec eux, ce ne sont que des formes et des figures qui révèlent une idée plus profonde, idée divine et véritablement historique. Nous avons dit plus haut d'où viennent ces figures et qu'elles sont un produit naturel de l'imagination, formé d'images et de l'imaginaire du siècle dont l'âme est pénétrée. Un historien ne devrait pas rejeter ces formes pour ne pas rejeter en même temps l'idée qui y est cachée », *ibid.*, p. 26, 30.
89. *Ibid.*, p. 34-35.
90. « Le 15 juillet au soir, à la lumière éclatante de torches, Charles entra dans la ville du sacre. Le cortège du roi était brillant, mais tous les regards cherchaient la pucelle qui seule avait réussi ces exploits », Libelt, *op. cit.*, p. 209. C'est de Gorres que provient aussi la note sur une tapisserie médiévale, conservée jadis à Reims et représentant l'entrée. G. Görres, *Die Jungfrau von Orleans. Nach den gleichzeitigen Chroniken. Eine Festgabe für die christliche Jugend*, Regensburg, 1835, p. 178-179.
91. « Lorsque la foule transportée chantait des hymnes religieux et saluait avec joie le roi et sa miraculeuse libératrice, cette reconnaissance du peuple l'émut. « C'est un peuple bon et pieux, dit-elle à l'archevêque aux côtés duquel elle chevauchait. [...] Je voudrais qu'il [Dieu] me laisse retourner à mes agneaux [...]. J'ai déjà accompli ce que Dieu m'avait ordonné de faire ». Le disant, elle leva les yeux vers le ciel avec une expression si angélique qu'en la voyant ainsi, tout homme serait amené à dire: « véritablement, c'est une femme du ciel ». Libelt, *op. cit.*, p. 214. Voir J. Michelet, *Histoire de France*, t. 7, Bruxelles, 1842, p. 90.
92. Libelt, *op. cit.*, p. 258.
93. Gorzkowski, *op. cit.*, p. 307. Pour plus de remarques de Gorzkowski, sur la base d'entretiens avec Matejko, cf. *ibid.*, p. 306-308.
94. Voir par exemple le sermon de l'évêque d'Autun, A.-L.-A. Perraud, *Jeanne d'Arc message de Dieu. Discours prononcé dans la cathédrale de Ste-Croix, le... 8 mai 1887, pour le 458^e anniversaire de la levée du siège d'Orléans*, Orléans, 1887, maison Matejko, bibliothèque Matejko, n° 282.
95. Jan Matejko, *Bruhonia przemówienia w sprawie przekazania obrazu « Joanna d'Arc » narodowi francuskiemu* [Projet de discours au sujet de la remise au peuple français du tableau *Jeanne d'Arc*], le 13 (?) juin 1887, maison Matejko, manuscrit IX/2810; idem, *Pismo* [écrit par M. Gorzkowski] *do narodu po ukończeniu « Joanny d'Arc »* [Manifeste à la nation après l'achèvement de *Jeanne d'Arc*], le 13 juin 1887. Maison Matejko, manuscrit IX/2968; Gorzkowski, *op. cit.*, p. 333-336; S. Tarnowski, *Matejko*, Cracovie, 1897, p. 329-330.
96. *Matejko, Do narodu* [Au peuple] (13 VI 1887), dans Gorzkowski, *op. cit.*, p. 334.
97. Gorzkowski, *op. cit.*
98. H. Słoczyński, *Matejko*, Wrocław, 2000, p. 184.
99. *Matejko, Do narodu*, *loc. cit.* A propos de l'opinion française cf. par exemple B. Drweski, « La Pologne dans l'opinion française – quelques orientations », dans: *Les Rapports entre la France et les Polonais de 1878 à 1914. Premier colloque historique franco-polonais* (Paris, mai 1981), Paris, 1983, notamment p. 11-13.
100. E. Skrochowski remarque ce fait (*Jana Matejko « Kościuszko pod Raclawicami »* [Kościuszko à Raclawice de Jan Matejko], *Przegląd Polski*, 1888, v. 88, p. 524-525).